U d'/ of Ottawa
39003000494764

Ottaviensis

PREFACE DU P. SERTILLANGES
O.P. MEMBRE DE L'INSTITUT

CHANOINE
TH. BONDROIT

POUR L'EMBELLISSEMENT DE NOTRE VIE : L'ART ENSEIGNÉ AUX JEUNES

CASTERMAN . EDITEURS . PARIS . TOURNAI.

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/pourlembellissem00bond

POUR L'EMBELLISSEMENT DE NOTRE VIE

DU MÊME AUTEUR

Vie de Léon Motte. — 1 vol. *couronné par l'Académie française.* 9 bois par le lieutenant E. Dutry. Gand (Mont-St-Amand) A. De Scheemaecker, Éditeur. 4e mille.

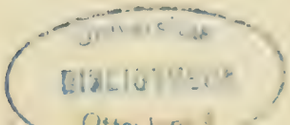
Chanoine Th. BONDROIT

POUR L'EMBELLISSEMENT DE NOTRE VIE

L'Art enseigné aux Jeunes

LETTRE - PRÉFACE
DU P. SERTILLANGES, O.P., MEMBRE DE L'INSTITUT

CASTERMAN éditeurs
PARIS - TOURNAI



N
370
.B65Pa

JE DÉDIE CE LIVRE

A TANT DE GRANDS YEUX CURIEUX

ET ARDENTS

QUE J'AI CONNUS

ET

AIMÉS

DURANT MES TRENTE-CINQ ANNÉES

DE

PROFESSORAT

TH. B.

Lettre-Préface
du R. P. Sertillanges, O. P.

Membre de l'Institut

Les « bonnes feuilles » que vous voulez bien me communiquer sont bonnes en effet! J'admire leur vive allure, leur variété, leur compétence technique, la solidité de doctrine esthétique qu'elles décèlent et, pour finir, ce goût d'humanité, de spiritualité supérieure qui se dégage de votre pensée à propos de ses objets.

Que de souvenirs vous avez éveillés en moi! Je me revois si souvent accoudé, vers le soir, à un certain angle de parapet, au chevet de Notre-Dame de Paris, contemplant ce « crabe » merveilleux, ce « vaisseau maintenu par ses étrésillons » dont vous parlez avec admiration, certes! mais, m'a-t-il semblé, avec une très légère trace de critique.

Me serais-je mépris dans l'interprétation d'une nuance? — Au cas où ce serait non, je ne cesserais d'être de votre avis sur ce point que pour en mieux être au moment de nous extasier, tous deux, devant l'incomparable façade. Car ceci, sans cela, ne serait pas possible. C'est la poussée des arcs, qui enlève le monument, qui hausse les voûtes, qui autorise les vides lumineux et les légèretés presque immatérielles. Tout se tient. Si quelque chose caractérise cet art, et vous le savez bien! c'est l'unité vitale, comme dans le corps de l'homme, où la station droite, si naturelle, est le résultat d'un effort musculaire constant.

Le « travail » des « béquilles » sublimes, c'est ce qui en fait, ici, autre chose que des béquilles. Ce sont des membres. Et nous sommes bien d'accord, n'est-ce pas, pour trouver qu'à Paris, comme à Tournai, comme partout où vous avez promené votre curiosité savante, c'est le sentiment de la vie qui éveille l'impression de grand art.

Plein de souvenirs aussi, je vous ai suivi 222, Faubourg Saint-Honoré, dans ma chère chapelle. Savez-vous, ne savez-vous

pas que c'est votre serviteur qui a gratifié ce vaisseau du grand Christ qui le remplit de son unique présence, qui invite la foule à un embrassement d'une envergure de quatorze mètres, qui anime de son regard une atmosphère jadis froide, et un « cul-de-four » sombre et nu comme un bandeau d'aveugle ?

C'était en 1896; cela ne me rajeunit pas! Depuis, le Saint Thomas d'Aquin dont vous donnez une description pertinente a dressé vers le ciel son ciboire soutenu de nobles plis. Je l'admire comme vous, et je demande à ajouter à vos éloges celui-ci. Ce n'est pas une pièce isolée. Il fait partie d'un ensemble. Le sculpteur, M. Sarrabezolles, a travaillé sous les ordres d'un « Maître de l'œuvre » mon ami M. Paul Tournon, et il a été secondé par un peintre, M. Marcel Imbs. Ainsi fit-on aux grandes époques; ainsi devrait-on faire toujours; ainsi fera-t-on quand on sera revenu à cette métaphysique pensée, si féconde en art, que l'Être et l'Un coïncident.

A Dresde, au contact éblouissant de la Vierge de Saint-Sixte, j'ai admiré avec quelle judicieuse largeur vous avez absout, vous prêtre, le « divin » Raphaël du reproche d'avoir pris comme modèle de Vierge une quelconque Fornarina, ou comme l'on dit un peu rapidement, une courtisane. Les philosophes savent qu'une action ne se caractérise point par le terme d'où elle part, mais par celui où elle arrive.

J'ai vu, chez mon ami Albert Aublet, à Neuilly, un Italien miteux, poitrinaire, coureur de ruelles en quête d'un morceau de pain, mais... qui avait une « tête de Christ » admirable. En tirant sur sa tignasse crasseuse, à droite, à gauche, en avant, en arrière, mon ami découvrait des tableaux « tout faits »; il n'y avait plus qu'à les faire.

A la même époque, lointaine aussi, un autre de mes amis, Dagnan Bouveret, fit poser le Christ de sa Cène, qui produisit grande impression à l'époque, par une actrice. Je le lui reprochai parce que le galbe du Christ en sortait un peu trop grêle; mais ce n'était pas à cause de la profession ou du sexe. Quelle sotte querelle, en vérité, que de blâmer un créateur pour la matière qu'il emploie! Le modèle est-il, en art, autre chose qu'une matière ?

Raphaël disait travailler d'après une «certaine idée» qu'il avait en soi. Il n'en regrettait pas moins la rareté des beaux modèles ; mais s'il avait de quoi y suppléer, à plus forte raison avait-il de quoi les transformer, et là-dessus, ses dessins, comme telle de vos propres comparaisons, nous renseignent.

Je ne vais pas, cher Monsieur le Chanoine, vous suivre partout! Je l'ai fait en vous lisant; le lecteur saura bien le faire à son tour sans que je l'accompagne. Vos analyses m'ont ravi, parce qu'elles se placent toujours au double point de vue complémentaire de la technique et de l'expression, soit morale, soit religieuse, selon les œuvres. Cela n'est pas fréquent. Beaucoup de critiques, aujourd'hui, se croiraient déshonorés en décrivant un « sujet ». Il n'est question pour eux que de volumes, de lignes et de plans, de tons ou de « taches ». D'autres font de la critique en points d'exclamation, substituant de la « littérature » à ce qui ne se soutient que par une solide construction sous-jacente, et par le jeu d'un ensemble de lois aussi rigoureuses que celles de l'algèbre, quoique beaucoup plus cachées.

Construction, simplicité, expression : voilà à quoi vous revenez sans cesse. Et c'est le vrai. En cela, une cathédrale, une Vierge de Bourdelle, un bas-relief de Constantin Meunier, un vitrail de Chartres, ou votre paysage terminal, ne sont qu'une seule et même chose. — O Nature!...

Précisément, je vous loue d'avoir conclu par une vision de nature, c'est-à-dire en reportant nos regards sur l'œuvre de Dieu. C'était nous dire : Voilà le point de départ et voilà le terme. L'artiste s'éveille dans le cosmos divin; il essaie de l'exprimer; il y confronte ses œuvres : c'est le cercle inévitable et sacré ; c'est une évolution pour ainsi dire sur place, en Dieu même, puisque tout sort de Dieu et y retourne sans le jamais quitter, puisque, artistes ou simples humains, tous nous devons dire avec l'apôtre : « IN IPSO VIVIMUS, MOVEMUR ET SUMUS » ; en lui nous vivons, nous nous mouvons et nous sommes.

Fr. A. D. Sertillanges, o. p.

MEMBRE DE L'INSTITUT

ART ARCHITECTURAL

NOTRE-DAME DE PARIS (La Façade)

NOTRE-DAME DE TOURNAI (Les Tours)

NOTRE-DAME DE TOURNAI (La porte Mantile)

LE PALAIS DES INVALIDES, A PARIS

LE MONUMENT PSICHARI, A ROSSIGNOL

C. Alinari.

NOTRE-DAME DE PARIS.

Cl. Messiaen

LA CATHÉDRALE DE TOURNAI.

VUE D'ENSEMBLE.

NOTRE-DAME DE PARIS

LA FAÇADE (XIIe-XIIIe SIÈCLE)

Tout le monde sait que l'architecture, art de bâtir, art éminemment rationnel, doit se conformer aux convenances d'ordre matériel, satisfaire notre intelligence, mais aussi et surtout plaire à notre imagination et à notre sensibilité. C'est l'imagination et la sensibilité qui donnent aux formes architecturales cette expression et cette harmonie qui s'appellent le « caractère » et se traduisent différemment d'âge en âge. Aux grandes époques, toujours nettement écrit, le caractère détermine le « style », façon vive et particulière de sentir des artistes. L'œuvre de l'architecte qui n'est qu'érudit n'est pas œuvre d'art. C'est pourquoi les pastiches archéologiques sont faux; n'ayant pas ému leurs auteurs, ils nous laissent indifférents, froids.

* * *

Chef-d'œuvre rationnel, logique, harmonieux, type d'architecture où l'art atteint un point de perfection, où toute une époque parle par un ensemble d'un caractère immortel : Notre-Dame de Paris.

Lorsque brusquement on se trouve sur l'immense terre-plein menant à la cathédrale, c'est, au premier abord, presque une déception. Au fond de cette place déserte, criblée par le soleil,le monument paraît enfoui. Sans doute la marée montante du pavé de Paris a fini

par engloutir les marches majestueuses qui menaient jadis au portail. Mais à mesure que vous avancez, des tours qui s'élèvent en majesté, des porches qui s'évasent et invitent, des portails déployant leur cadre enchanteur, des galeries dessinant nettes leurs lignes horizontales, des murs portant les clochers et qui vous écrasent de leur formidable aspect, se dégage l'impression générale d'une santé qui défie les siècles. Inutile de résister, vous êtes pris. Laissez-vous faire. Dès cette première rencontre, donnez-vous à l'évidente beauté.

Mais ensuite réfléchissez, songez à ces plans Antiques où les murs, d'épaisseur constante, portent la même charge toujours verticale, où tout exprime l'immobilité, angles droits, baies plutôt petites, figure géométrique fermée; ici, au contraire, les points d'appui réduits au minimum s'orientent vers la poussée oblique qu'ils contrebutent; les murailles montent, montent, les vides deviennent plus nombreux que les pleins, lumière et soleil envahissent l'édifice lancé dans la clarté, vous enlevant avec lui vers quelque chose « de plus vaste, de plus haut, de plus constant que nos modestes personnes ». Certes, les bâtisseurs ont exigé de la matière un grand effort, mais comme elle le maintient! Equilibre, joie de vivre et de monter! Un hymne éclate des pierres habilement agencées, souples et domptées, soit que vous remplissiez vos yeux des lignes si franches de la façade, soit que du côté de la Seine, vous admiriez, en vous rendant vers le chevet, le formidable étai qui pousse.

D'emblée vous êtes convaincu, rassuré, ravi... Cependant le chevet vu de près vous laisse-t-il longtemps pareille impression? Qu'adviendrait-il si dans les actions et réactions, les poussées du dedans au dehors, du dehors au dedans, une pierre venait à s'écraser, ou, pour quelque raison, à manquer. Avec les arcs-boutants, sorte de « béquilles », c'est comme un vaisseau maintenu par des étrésillons. Ensemble vivant sans doute, mais un tantet inquiétant. Il faut se raisonner devant une telle hardiesse, un tel tour de force, pour admirer enfin cette abside qui rayonne merveilleusement vers le point où se trouve l'autel.

De la rue du Cloître Notre-Dame, vérité et beauté resplendissent dans la façade du transept Nord : porche, triforium, rose ou tympan d'éclairage, pignon exprimant la toiture, comme au fronton Antique, c'est parfait.

* * *

Revenu devant elle, je ne puis me rassasier de regarder la grande façade, les deux clochers calant l'about de la nef centrale, solennels, sur un plein piédestal; leurs étages divisés pour l'entretoisement de la construction et des escaliers; la partie haute si largement ouverte, où cloches et bourdon sommeillent derrière de longues fenêtres noblement évasées; les *abats* arrêtant le mouvement ascensionnel des sons et protégeant contre les pluies. Ah! cet étage des cloches avec ses fenêtres altières d'une seule venue, suprême élégance, comme il repose les yeux. On ne se figure pas l'énergie de composition de ces tours, leur puissance d'assise, leur dignité grave jusqu'à la cime.

Elles règnent sur le pays
Depuis quels jours, depuis quels âges,
Depuis quels temps évanouis!

Couvertes en terrasse, Viollet-le-Duc pensait à des flèches pour les terminer... Quant aux architectes du moyen âge, assistant à l'évolution lente du monument, le corrigeant et le complétant sur place, j'imagine qu'ils ont été saisis par la sévère beauté de ces tours sans flèches et qu'ils n'ont pas osé les prolonger. A quoi bon d'ailleurs ? Les cloches sont logées le plus haut possible et leurs poitrines d'airain peuvent chanter au large. Leur programme est donc rempli.

Les architectes de Reims ont partagé cet avis, « puisqu'ils s'inspirèrent de cet inachèvement ».

Il était d'ailleurs dangereux de porter là-haut des flèches. Entre les tours se présente l'about de la nef. Écrasée par la masse celle-ci risquait de paraître étriquée. Arrêter les rampants des toitures, faire passer une splendide galerie à jour reliant les clochers, laisser voir, à l'arrière-plan, la fine aiguille de la charpente surmontant la croisée du transept, contraste gracieux entre la flèche de bois ou de métal et la masse énorme des tours, c'était faire œuvre de goût parfait.

Les proportions sont admirables : la nef et les tours forment

trois parties égales en largeur, l'édifice s'inscrivant dans un carré. Ajoutez la moitié du côté du carré à sa hauteur, vous avez l'élévation des tours. L'entrée principale domine, avec son porche plus grand, surmonté d'une rose, note décorative extérieure, douceur dans la gravité; tandis qu'à l'intérieur les verrières tamisent en des magnificences la lumière du jour.

Enfin, tandis que les tours carrées font saillir leur ossature, et que les contreforts affirment le croisement à angle droit des murailles, et que deux frises, de dimensions et d'intérêt différents, d'une élégance inouïe, frise des rois, frise des arcades, apportent la ligne horizontale, ligne monumentale par excellence; tandis que les balustrades rappellent l'échelle humaine, que la rose s'inscrit exactement sous les voûtes et s'épanouit radieuse, les clochers, au contraire, portent leurs masses verticales jusqu'au sommet, les parties lisses font valoir les parties ornées, les ajours chantent parmi les pleins, et tout s'exalte ainsi dans une rencontre d'équilibre peut-être unique au monde.

* * *

Qui ne sentirait ici le splendide accord de la simplicité et de la grandeur, des vertus de douceur et de force ? Devant cette œuvre d'un âge lointain, qui donc, selon le mot d'un maître, ne découvrirait en soi, mêlées aux rêves de ses pères, les pensées divines rattachant les générations humaines à l'infini ?

LA CATHÉDRALE DE TOURNAI

LE TRANSEPT ET LES TOURS (XIe-XIIe SIÈCLE)

Dès l'aurore du Xe siècle, lorsque les habitants de TOURNAI, après un exil de trente années, revinrent de NOYON où, pour les abriter — et leurs saints — contre le gros orage normand, l'évêque Hédilon les avait appelés, ils se hâtèrent de redresser leur ville gisante, cherchèrent sous la cendre les restes de leurs célèbres industries, et, guidés par de grands magistrats, sans laisser tomber les bras devant des invasions nouvelles, soutenus par les exemples ardents de moines réédifiant leurs abbayes ou fondant des écoles, ils firent de leur cité, que sa situation aux premières marches de la civilisation exposait aux coups des barbares, l'une des places les plus prospères et les plus vivantes du continent. Les comtes de Flandre se montrèrent généreux pour TOURNAI renaissant et les rois de France lui assurèrent de glorieuses franchises.

D'abord les tournaisiens n'avaient fait que restaurer vaille que vaille les débris calcinés de leur basilique. Mais Raoul GLABER nous apprend qu'au début du XIe siècle chaque nation chrétienne rivalisait à qui élèverait le temple le plus remarquable. On eût dit, ajoute le bon moine, « que le monde se secouait pour dépouiller sa vieillesse et revêtir une robe blanche d'églises ». Presque tous les édifices religieux, « cathédrales, moûtiers des saints, chapelles de villages, furent convertis par les fidèles en quelque chose de mieux ».

Ce quelque chose de mieux, c'est, dit-on, la voûte romane, et je le veux bien; mais c'est surtout le *schema lombardicum* dont parle un écolâtre de TOURNAI à propos de Rolduc, et qui commençait à se répandre.

Consciemment ou non, les architectes carolingiens s'orientaient déjà, et depuis longtemps, vers le plan lombard. Songez à la chapelle palatine d'Aix et à Germiny des Prés. Et, pour le dire en passant, il n'y a vraiment pas de quoi s'exclamer, lorsque des érudits distingués prétendent que les architectes du XIe siècle ont simplement repris les conceptions de leurs aînés. Ceux-ci en avaient de grandioses. Ils n'ignoraient pas le voûtement des collatérales, les galeries, les tribunes, la tour lanterne, les absides, les déambulatoires; et ce serait faire preuve d'une singulière ignorance des découvertes archéologiques, surtout de France et d'Italie, que de nier à priori qu'à TOURNAI ils mirent à profit les assises, épaisses à coup sûr et résistantes, que l'incendie des Normands n'avait pu que lécher seulement.

Quoi qu'il en soit, à TOURNAI, vers 1070, les nefs romanes étaient sous toit; quelques années après leurs sœurs normandes de CAEN — l'abbaye aux Dames, — de Cerisy-la-Forêt, du Mont-Saint-Michel. J'imagine qu'on ne les conçut pas indépendantes du transept. Il est facile de constater comment nefs, tours, absides, faisant partie du même bloc, se composent, pour le bas, des mêmes éléments et d'un même caractère : structure des baies, appareil en moëllons taillés des piédroits, claveaux logiquement continués, larmiers simples. A la hauteur des toits des nefs, on s'est arrêté, on a posé des toitures provisoires en appentis (les traces n'en ont pas disparu); puis on est monté peu à peu, au fur et à mesure des ressources, durant les XIIe et XIIIe siècles...

En attendant (comme ils en avaient, de longtemps, pris l'habitude) architectes, maçons et maîtres charpentiers voyageaient. Les XIe et XIIe siècles sont des siècles de grands voyages. On a d'ailleurs toujours beaucoup pèleriné au moyen-âge. En ces temps-là, les meilleures écoles étaient les chantiers ouverts par toute la chrétienté. Ils allaient donc, sous la conduite des moines, grands voyageurs devant l'Eternel; en route, on rencontrait d'autres groupes, de ces Irlandais, par exemple,qui depuis le VIe siècle construisaient jusque dans Rome églises ou monastères; soit encore l'une ou l'autre

équipe de maçons de Côme, au travail rapide. Parfois accompagnant des évêques aux Dédicaces, ils allaient, l'œil attentif, le crayon à la main. Nous connaissons leurs croquis de voyages : copies de chapiteaux, retombées de voûtes, arcs-brisés normands, arcatures limousines. En chantant des cantiques ils entraient dans les sanctuaires célèbres dont se jalonnaient les routes vers l'Italie et l'Espagne, «bornes kilométriques» de Rome chrétienne. Le palais des hôtes dans les abbayes leur permettait de se reposer; à Cluny, dont la vision des six tours enchantait leur sommeil; à Dijon, où bouche bée ils écoutaient des moines diserts. En cheminant ainsi ils puisaient dans ces prestigieuses coupes d'art qu'étaient moustiers et cathédrales le suc, naturellement devenu très composite, qui constitue le miel artistique tournaisien.

On apprend beaucoup en roulant, ô La Fontaine! Les magistrats du moyen âge le savaient. Leurs punitions s'en ressentaient. Pour avoir navré un compagnon désormais dolent, tel manieur de truelle, de ciseau ou de compas, était condamné à se rendre à pied et dévotement, soit à Saint-Gilles de Provence, soit au Saint-Vou de Lucques, à Saint-Jacques de Compostelle, Saint-Nicolas de Bari, Saint-Michel du Mont Gargan, où donc encore?... Sans doute ils en rapportaient ces petites cédules d'acquittement, aux cires bleues ou rouges, d'un art exquis, qui remplissent aujourd'hui nos tiroirs d'archives, mais vous pensez bien qu'ils en rapportaient autres choses bien plus précieuses!... Les magistrats du moyen âge étaient gens avisés!

En ces temps, il y avait à la lettre des compagnons du tour de France. On traversait la France, par exemple, pour voir la fameuse vis de Saint-Gilles, chef d'œuvre de stéréotomie. Parvenus à Marseille, à Brindisi, à Venise, combien firent voile vers Jérusalem pour baiser de leurs lèvres, et cela dès avant les Croisades, la terre de Jésus; mais en même temps pour visiter le berceau de leurs arts favoris, de tous les arts d'ailleurs.

* * *

Ainsi s'explique tout naturellement, en pleine vérité historique, comment, à travers les XIIe et XIIIe siècles, des idées nouvelles, que

n'avaient point prévues les aînés, se sont glissées peu à peu dans les travaux d'achèvement. Un souffle d'ascension gonfle la pâte romane. L'arc aigu, très vieux d'ailleurs et appartenant un peu à tout le monde, se généralise. La lumière plus aimée entre maintenant comme elle veut. Les ouvertures aux absides sont de même envergure que les trumeaux; deux colonnettes jumelles cantonnent en souriant les pleins; quelque chose de plus féminin court dans les rampants, tandis que l'arc bute au-dessus de l'abaque.

Entrons, voulez-vous? dans le transept de Notre-Dame de Tournai, le plus célèbre transept roman du monde ; à l'extrémité de trois nefs sombres, une clairière longue de plus de soixante mètres, avec la lumière douce que Roger de la Pasture aimait dans les hémicycles; les colonnes d'un seul jet, avec leur majesté de hêtres séculaires, forment un ensemble en arc de cercle, majestueux et royal, dont rien ne pourrait fléchir la force altière. Sans rompre violemment avec le sol elles dressent torses et têtes comme à l'alignement. Au-dessus grimpent trois étages : une claire-voie d'envolée plus trapue, puis une théorie de pilastres aux colonnettes engagées, enfin une demi-coupole hardie qui multiplie les baies d'appel, organise ses appuis contre un formidable arc-doubleau, et sur un éventail de nervures à profil plat, archaïque.

Au centre, des arcs membrus relient les tours, des colonnes s'élancent, d'un trait, sans un nœud. La lanterne se creuse comme un gouffre en hauteur, tandis que, là-haut, à l'intersection d'une gaillarde croisée d'ogives, s'arrondit la clef de voûte.

Ornementation sobre. Tel arc, à gauche, se pare de pointes de diamant alternant avec des claveaux simples; tel autre, à droite, s'enrichit de moulurations. Modestes sont les chapiteaux à volutes ou à feuilles d'eau.

Mais quelle impression d'ampleur « palatiale »! Quelle retenue, quelle paix! L'art des cathédrales ne trouvera rien de plus discipliné, ni de plus noble. Notre robuste religion ne pourrait se mirer dans un art plus marqué de sa pérennité, d'une majesté plus digne de l'Eternel. On sent pourtant une tendresse qui s'insinue partout, dans les arcatures ployant comme des palmes, les ombres amenuisées, le chatoiement des vitraux, l'harmonie des ors, des velours, des pourpres. Les vitraux — du XVIe siècle — rayonnent de luxueuse sérénité

D'autre part avec leurs fonds bleus des débris de fresques couvrent quelques grands espaces nus, beaux fonds bleus qu'aimait le moine Théophile.

Fiançailles du Roman et du gothique. Réussite, l'une des plus parfaites qui soient.

Aux clochers et à l'extérieur leur *mariage* se fera; et dans la tour paroissiale surtout, naîtra leur fruit, la grâce elle-même.

* * *

La tour lanterne, la tour Saint-Jean, la tour Brunin en se suivant d'assez près ont gravi l'escalier du ciel. Puis, sans hâte, sont venues la tour Marie-Pontoise et la tour paroissiale. Plein-cintre et arc-brisé jouent à qui se haussera. On expérimente. Chaque maître apporte ses croquis de voyages. Encore un peu celui-ci aurait plaqué sur les tours (au Nord) de ces treillis losangés que l'on voit à Beauvais et dans le Hamsphire, mais le bon goût prévalut. Qu'importe changer de maîtres, si les grands partis sont respectés, l'harmonie sauvegardée, si le bon goût se transmet en héritage (1).

Pour les tours les parties basses sont épaisses, leurs baies étroites comme des meurtrières. Mais le programme du soubassement n'est plus suivi aux étages; on fait des virages vers l'allongement et la finesse; une pile séparant deux baies jumelles se mue en colonnettes; la mouluration devient coquette. Au clocher paroissial il n'y a plus guère d'arêtes vives, deux gorges encadrent le boudin, toute une volée de colonnettes s'est abattue et des anneaux scellés dans les piédroits les tiennent bien.

Les quatre tours d'angle s'élèvent à 58 mètres. Des flèches à quatre pans, hautes de 23 mètres, effilent leurs silhouettes. La tour

(1) Il n'existe pas, en Europe, d'absides romanes pouvant rivaliser avec nos deux absides qui butent contre les clochers, à l'extérieur ; du moins quant à la fusion pour ainsi dire vivante de tous les organes, cônes des toitures à double étage, contrebutements fermes, corniches, arcatures, motifs décoratifs, etc... Remarquons en outre que toutes les cathédrales ont eu plusieurs maîtres, cela va de soi; mais les grands principes prévalaient toujours, malgré la succession des architectes ou maîtres d'œuvres.

lanterne montre une flèche octogone, cantonnée de pyramidions assurant sa stabilité.

Telle est la grande vision qui demeure dans les cartons de la mémoire quand on a vu TOURNAI. Et dire que les révolutionnaires français ont voulu miner ces tours! Seule, le croiriez-vous? cette considération que trop de débris encombreraient les rues arrêta leur geste fou...

* * *

Les *choncq clotiers*! Ils sont faits du roc tournaisien, dont le ton est gris d'abord, mais devient d'un bleu printanier au soleil. Leur vigoureux faisceau, luxe d'un pays de la pierre, donne à toute la région son accent particulier. De loin, de la crête des collines, de *Pic-au-vent*, par exemple, à l'heure de Midi, ils se dressent comme des phares; et leurs feux annoncent, par cinq formidables éclats, le port d'attache des âmes, le centre du ralliement catholique, l'*Hostie*.

Au matin, leur pierre prend la teinte exquise de la fleur du lin; les maisons, tout autour en rangs serrés, prosternent les tuiles roses de leurs toits; dix cheminées d'usines dégorgent leurs fumées sans les offusquer en rien. Vers le soir d'une belle journée, si vous revenez à Tournai en chemin de fer, de la fenêtre de votre compartiment vous pouvez voir les *choncq clotiers* se projeter sur un couchant d'or, haut-relief fantastique, vitrail de féerie au chevet du ciel.

Presque toutes les rues de TOURNAI donnent une vue perspective originale sur la cathédrale. De certaines venelles étroites, aux alentours de Saint-Brice, Notre-Dame prend des aspects inattendus. Du côté d'Allain, la ligne horizontale des vieux remparts fait un tremplin qui permet de contempler une chevauchée de toitures montant à l'appel des hautes flèches.

Le « marché aux poteries » réserve aux aquarellistes des trouvailles de poésie intime. Mais qu'ils n'aillent pas contourner le chevet. Ils n'apercevront que les tumeurs et les verrues de la grande aïeule. Autrefois, des maisons modestes se blottissaient entre les jambages des contreforts; aujourd'hui, des archéologues, restaurateurs

dans toute la force du mot, nous présentent la merveille comme une « pièce montée » sur un plat où quelques arbustes ajoutent une pincée de cresson et de cerfeuil frisé. Nos ancêtres éloignèrent de la grande rue, autant qu'ils purent, leur cathédrale. Nous, nous avons tracé un chemin qui vient lécher ses murailles, de sorte que les cris et les roulements du dehors emplissent le vaisseau jadis plein de silence.

* * *

Je parle de vaisseau. A une heure avancée de la nuit, lorsque l'ombre s'épaissit comme au rivage d'une mer ténébreuse, les formes du monument se devinent formidables; on rêve de quelque *Titanic* à l'ancre, tous feux couverts; et c'est bien ce qu'est après tout notre cathédrale, un cinq mâts appareillant vers les cieux. Un peuple fort de sa puissance et de sa foi, sachant voir grand, sachant attendre, lui a fait la carêne assez vaste pour une ville entière.

Les foules innombrables l'envahissaient jadis aux jours de liesse en l'honneur de Messeigneurs les Saints, de la Dédicace, de l'Exaltation des Reliques, aux jours de deuil aussi, de peste, de guerre.

Elle demeure la maison des grandes foules et leur centre d'attirance. Les Tournaisiens l'aiment toujours, en vérité. Depuis les trouvères, ils la chantent; dans leurs voyages au loin, ils en ont le mal, la nostalgie.

Un jour, en des accents sortis du cœur, l'un des fils les plus distingués de la cité tournaisienne, feu le Chanoine Adolphe Liagre, terminant une leçon d'exégèse, s'écriait : « Après qu'aura sonné la fin du monde, j'aime à croire que Dieu conservera les beaux ouvrages édifiés à sa gloire par le génie des siècles, et que, du haut du ciel, nous pourrons descendre encore sous les voûtes de notre cathédrale, pour chanter, de toutes nos âmes d'élus, Notre-Dame avec ses *choncq clotiers*! »

Faxit Deus !

LA CATHÉDRALE DE TOURNAI

LA PORTE MANTILE (1) (XIIe SIÈCLE)

Il n'est pas douteux qu'à la fin du XIe siècle on possédait à TOURNAI des sculpteurs célèbres. Nous retrouvons leur pierre et leur taille non seulement dans la banlieue mais en Flandre, en Hollande, au Pas-de-Calais, en Bourgogne, et jusqu'en Angleterre, à Winchester, à Lincoln... C'étaient des modestes. Lambert de TOURNAI est un de leurs rares noms connus.

Leur chef-d'œuvre est la Porte Mantile, grignotée par le temps, obstiné rongeur, notre rude climat, et, ne l'oublions pas, les imbéciles, que fait rager, en tout siècle, le glorieux passé catholique.

Dans leurs *Etudes sur l'Art à Tournai*, qui ont bien vieilli, mais que l'on pille toujours, Cloquet et de la Grange disent à propos de cette porte : « Enigme monumentale... Faut-il voir, dans les figures que porte le claveau supérieur, David terrassant Goliath, saint Pierre coupant l'oreille à Malchus, l'histoire de Chilpéric accueilli par l'Évêque Chrasmer, la guérison de l'aveugle Mantilius par saint Eleuthère, ou encore Judith tuant Holopherne et rentrant ensuite à Béthulie, où elle est reçue par Osias et les vieillards ? Comment déchiffrer ces monstres hybrides, ces reptiles ailés, ces hommes à

---

(1) Du nom d'un pauvre aveugle appelé Mantilius que l'évêque Éleuthère aurait guéri miracu eusement sous ce porche.

queue d'oiseau... et faut-il y voir la lutte entre les Vertus et les Vices ? Quoi qu'il en soit, on reconnaît clairement parmi eux : l'orgueil, la luxure, l'avarice, dont les figures ornent le montant de la porte ».

Nous allons essayer de répondre aux questions des éminents archéologues. Sans doute n'ont-ils pas cru devoir s'arrêter longtemps à déchiffrer cette énigme. La perspicacité ne leur manquait pas, mais, de leur temps, on ne connaissait pas le moyen âge comme nous le connaissons, surtout depuis les travaux consciencieux de MM. Emile Male et Enlart.

Comme toutes les portes des vieilles cathédrales, la Porte Mantile est une leçon de choses, une prédication à la portée du peuple, pas plus « devineur » que nous, mais ayant moins appris à lire. Cette Porte était pour lui d'abord et la lecture devait lui en être aisée; c'est le thème commun à beaucoup de porches : *la Vie est une lutte entre Vertus et Vices; la Mort, pour la Vertu triomphante, c'est l'entrée au Ciel.* Au moyen âge cette double idée hantait toute existence, à TOURNAI comme ailleurs. Le portail la prêche à sa façon et à la façon tournaisienne, avec la verve gauloise qui court les rues de la ville wallonne.

* * *

Un fronton à la mode normande. Une voussure trilobée sur des montants à figures. Un double voussoir en plein cintre surmontant un assez large bandeau, qui repose sur des piédroits ornés de découpures et d'arabesques orientales très bien conservées par places. Deux voussoirs (ou archivoltes) accouplés reposant sur des colonnettes (restaurées!) aux fûts en mirliton. Des pilastres où s'encastrent des « cariatides ». Tel est le porche.

C'est, dit M. Enlart, le plan du portail de l'Abbaye de Flines-lez-Marchiennes. Il rappelle, en tout cas, Pavie et l'Italie du Nord. La petite fenêtre au milieu du tympan, si gracieuse avec son arc et ses colonnettes, est bien lombarde. Et vous pouvez voir de ces petits portiques aux pages liminaires des vieux Canons évangéliaires de Syrie semés aux quatre vents par Cluny.

En gravissant les degrés, les fidèles aperçoivent au centre du

linteau de chambranle la porte de la Cité céleste entre-bâillée seulement, car vous savez qu'elle est étroite. *Quam angusta*!... Du coude un ange aux ailes déployées la tient ouverte à demi, tout en pressant, dans un mouvement très naturel, une couronne sur sa poitrine. D'un art fruste encore (comme à Saint-Trophime d'Arles), il accompagne (ainsi que l'ange-compagnon à Borgo-San-Donnino) un chevalier frappé par le glaive ennemi, et qui va trépasser. Parti pour la Croisade, le gentil baron meurt martyr de sa foi; aussitôt le Ciel s'ouvre, où l'attend la couronne immarcescible, en échange de son tortil d'or périssable. Première et grande leçon.

Elle était de saison. Si tu donnes ton sang pour la foi, à toi le Ciel!... Et l'artiste songeait à Roland qu'à ce parvis même, en s'accompagnant de la mandore, chantaient les troubadours, et qui mourut comme cela, le beau comte, tendant le gant « que le hault archange prit ».

Morz est Rolland, Deus en ad l'ame es cels.

A droite, sur le même linteau, ils sont cinq : d'abord un roi couronné, solitaire, symbole de l'orgueil, au moyen âge; puis une jeune femme donnant la main à un jeune homme qui tient un rameau... symbole de l'arbre tout entier. Un vieillard met l'index sur le rameau tandis que le cinquième personnage lève les bras au ciel. C'est la traduction de l'épisode si populaire de l'histoire de Suzanne, la punition du vice qui est avec l'orgueil le plus commun dans tous les temps : l'adultère. L'un des vieillards juges, afin de répondre à la question de Daniel : sous quel arbre cela s'est-il passé?, indique... mettons le lentisque à l'ombre duquel se serait accompli le crime; Daniel stupéfait lève les bras; l'autre est représenté (faute de place) sur un socle, au bas du portail où son doigt se dresse vers une direction opposée, indiquant donc le chêne.

A gauche, sur le premier pilastre, voici (en plat relief) l'Ange de la Cité dont la main vous invite à entrer : *Haec est domus Dei et porta caeli et vocabitur aula Dei.* C'est lui que les gothiques placeront à l'épi du chevet. Dessous, en relief plus accentué, un chef-d'œuvre : le diable a pris à califourchon sur les épaules un avare portant en sautoir sa bourse d'or. Le grigou se tient ferme aux cornes

de sa monture, une espèce de satyre aux pieds de bouc, tel que l'avaient vu les bonnes gens, en Tournaisis comme en Languedoc, à la nuit tombante, au cri de la chouette. Ce diable est une trouvaille du XIIe siècle. Jamais on ne l'a représenté ni même conçu comme ici. Il ne s'était encore aventuré que sous les traits d'un homme jeune et beau, fade et visqueux d'élégance. Le voici encorné, moquant les fidèles qui se signent. Dans une pirouette, avec un geste de mépris bouffon il soulève sa queue de vache... On pense à Breughel. On pense aux vieux dictons : l'argent est l'excrément du diable; tirer le diable par la queue!...

Les mendiants installés sous ces voussoirs n'avaient pas trop envie de pleurer en déchiffrant ce joli fabliau; et les fesse-mathieux, gens peureuses, étaient avertis...

A lui seul, ce diable goguenard et facétieux, ancêtre immédiat des diables gothiques, suffit à dater ce portail.

Entre les colonnettes lombardes montées sur des monstres assyriens, à portée des yeux, là, sur une base mince, on lit : *Superbia;* sur une autre : *Luxuria.*

Orgueil et luxure, sempiternels vices des hommes, vaincus ici par deux vertus charmantes : Humilité et Tempérance.

L'orgueilleux, c'est ce chevalier en cotte de mailles, avec sa targe et sa lance, offrant gentiment sa mâchoire à la lance mortifère. Sous ses pieds, un aigle chaldéen admirablement ciselé, l'aigle royal, dompteur des lions, ami d'Hercule... L'aigle chaldéen (qu'a repris la Prusse en lui rendant les deux têtes) symbolise la puissance invincible. Nous disons encore « Un tel se prend pour un aigle ». Vieux brocard qui date de longtemps. Le chevalier se prend pour un aigle, l'aigle d'Hercule! Ce que cela coûte, demandez-lui...

Une Dame aux atours frangés, ourlés, damassés brandit la torche aux trois flammes de la concupiscence : *Luxuria.* Ainsi que la femme adultère, autrefois, *Luxuria* reçoit des pierres lancées par *Temperantia.* Les belles pierres du torrent ne lui sont point douces! L'imagier naïf en est encore à copier une miniature! La vie réelle ne le préoccupe pas, du moins pour les visages si peu émus. Que ne passait-il le ciseau à un plus réaliste! Et pourtant il y a place pour des poumons et pour un cœur dans ces poitrines. Pieds d'aplomb,

chaussures effilées. La « ronde bosse » va surgir de la pierre, on le sent. Elle s'en dégage, prend du volume. Et je ne sache pas qu'on ait fait mieux à cette époque.

La figure sculptée dans le socle, visage épaté, barbe fruste, rabat sur la toge, est précisément celle du vieillard qui manquait plus haut (1).

Pour bien voir il faut regarder...

Aux archivoltes, des monstres syriens : le sciapode de Ctésias, que saint Augustin vit à Carthage dans une mosaïque, et que nous retrouvons à Souvigny et à Saint-Parize; à côté, des ours viennent danser; puis c'est une chasse, à l'hallali; de vilains serpents avec des têtes d'oiseaux, deux corps de reptiles en boucle et qu'une seule tête réunit; un jongleur apprivoise un lion; la tête ailée d'un mauvais génie; un chevalier beau comme au port d'armes; plus loin, des corbeaux, des fauves fouillant des entrailles.

Et toi, fileuse de quenouille, à qui penses-tu, toi que je vois seule à ton foyer, près de ton enfant, bébé au berceau dans ses langes; à qui rêve ton chien ? A « lui » n'est-ce pas ? Le lévrier écoute, dressant sa tête fine. Las ! Il ne reviendra plus, le croisé... Complainte attendrie d'un troubadour ! Repos émouvant parmi les monstres ! Hantise du chevalier parti en Terre Sainte. Instantané de la souffrance des femmes ! Amour, fontaine intarissable de larmes...

Sur cette voussure s'affrontent deux têtes de vieux, aux corps de poissons, aux calottes à côtes de melon, qui feront le tour du monde; un guépard, au museau bas, flaire une piste depuis des siècles.

Au trilobé, griffons, mantichores, oiseaux s'adossant, se pourchassant, s'entrelaçant les cols, toute la poésie de l'Iran, du palais de Sennachérib !

Saint Bernard taxait cet art de *ridicula monstruositas*, *deformis formositas*, *formosa deformitas*. Mais Pierre le Vénérable y allait moins fort, y voyant le tribut apporté par l'Orient païen à la civilisation chrétienne. Nous pensons, nous, au mot de saint Jean : *Foris*

---

(1) On sait que ces vieillards étaient des juges, et l'artiste donne à celui-ci le costume judiciaire de son temps. Pour faire à *Luxuria* un socle... digne d'elle, rien ne vaut comme d'y sculpter l'image de ce triste vieillard, juge plus triste encore.

Cl. Messiaen.

LA CATHEDRALE DE TOURNAI.

LES CINQ TOURS.

Cl. Messiaen.

LA CATHEDRALE DE TOURNAI.

LA PORTE « MANTILLE ».

canes et venefici! A la porte, les bêtes mordantes et empoisonnantes!

Les ennemis du Christ rampent à la porte, représentés par des divinités insanes, des monstres couchés sur le seuil.

* * *

Du portail opposé, il ne demeure que des débris. Et cependant comme il fut beau!... Il représentait la *Résurrection des Morts*. Dans la voussure, les Vertus triomphantes au-dessus de sépulcres béants, soufflent dans des cornes en montrant leurs attributs : *Prudence*, en mailles normandes avec son caducée; *Justice*, au glaive droit; *Force* brandissant la faux inexorable de la mort; *Tempérance* avec la triple concupiscence vaincue. Au sommet plafonnent des anges appelant les morts et leur tendant la main.

Un frémissement de vie plus sensible passe dans l'art de ces voussoirs. Ce qui reste des monstres fait deviner un ciseau plus réaliste. Il y a là, surmontant les piédroits, deux chevaliers, d'un art splendide qui se battent encore à grands coups désespérés. Est-ce Roland, à pied, après que son cheval Veillantif eût été navré en trente places ?... Seraient-ils ces preux que l'on voit aux porches de Roncevaux ou de Saint-Faron de Meaux ? Seraient-ils peut-être les deux fameux tournaisiens, ferraillant, les tout premiers, sur les remparts de Jérusalem ?... A TOURNAI, personne n'en doute, les tournaisiens sont là. D'ailleurs la bonne et vieille chanson le dit.

L'HOTEL des INVALIDES, à PARIS

(XVIIe SIÈCLE)

Souvenez-vous de la page du « *Génie du Christianisme* » qui décrit les Invalides : « Trois corps de logis, formant avec l'Église un carré long, composent l'édifice des Invalides. Mais quel goût dans cette simplicité! Quelle beauté dans cette cour, qui n'est pourtant qu'un cloître militaire où l'art a mêlé les idées guerrières aux idées religieuses, et marié l'image d'un camp de vieux soldats aux souvenirs attendrissants d'un hospice! C'est à la fois le monument du « Dieu des Armées » et du « Dieu de l'Évangile »... La rouille des siècles qui commence à le couvrir, lui donne des nobles rapports avec ces vétérans, ruines animées, qui se promènent sous ces vieux portiques. Dans les avant-cours, tout retrace l'idée des combats : fossés, glacis, remparts, canons, tentes, sentinelles. Pénétrez-vous plus avant, le bruit s'affaiblit par degrés et va se perdre à l'église, où règne un profond silence. Ce bâtiment religeux est placé derrière les bâtiments militaires; comme l'image du repos et de l'espérance au fond d'une vie pleine de troubles et de périls »...

Le grand poète n'a rien exagéré, et ces lignes encadreraient à merveille beaucoup de strophes inoubliables des *Chants du Crépuscule :*

« Au souffle de l'enfant, dôme des Invalides,
« Les drapeaux prisonniers sous tes voûtes splendides,
« Frémirent, comme au vent frémissent ies épis;
« Et son cri, ce doux cri qu'une nourrice apaise,
« Fit, nous l'avons tous vu, bondir et hurler d'aise
« Les canons monstrueux à ta porte accroupis!

Ah! comme cela vit quand vous voyez les Invalides! Et quand vous agitez au-dessus des âmes jeunes cet héroïsme napoléonien, quel qu'en soit le romantisme, comme elles s'élancent vers vous! Suggérez à leurs imaginations si promptes à monter les lieux d'où sont venues ces fleurs d'or. Elles vivront une minute immortelle! Appelez à votre secours l'éloquence prestigieuse d'un Maurice Barrès et l'émotion sera au comble : « Le tombeau de l'Empereur, écrit-il, pour des Français de vingt ans, ce n'est point le lieu de la paix, le philosophique fossé où un corps qui s'est agité se défait; c'est le carrefour de toutes les énergies qu'on nomme audace, volonté, appétit. Depuis cent ans, l'imagination partout dispersée se concentre sur ce point. Comblez par la pensée cette crypte où du sublime est déposé : nivelez l'histoire, supprimez Napoléon : vous anéantissez l'imagination condensée du siècle. On n'entend pas ici le silence des morts mais une rumeur héroïque; ce puits sous le dôme, c'est le clairon épique où tournoie le souffle dont toute la jeunesse a le poil hérissé ».

* * *

Pour ceux qui traversent l'immense esplanade, face aux Invalides, ces souvenirs piquent la mémoire.

L'avant-cour, le fossé qui n'intercepte pas la vue, les grilles monumentales, les loges des gardiens, petites mais monumentales, les canons et les trophées, tout prend un air triomphal. Louis XIV est partout. On sent partout la préoccupation de relever le moral des braves qui vivront ici leurs derniers jours, continueront de porter l'uniforme, veilleront sur les trophées enlevés à l'ennemi.

La cour d'honneur. Grande comme pour les manœuvres. Des revues s'y organisaient autrefois devant les vieux de la vieille :

« Depuis la dernière bataille,
« L'un a maigri, l'autre a grossi.
« L'habit, fait jadis à leur taille,
« Est trop grand ou trop rétréci...
« S'ils sont perclus, c'est qu'à la guerre

« Les drapeaux étaient leurs seuls draps,
« Et si leur manche ne va guère,
« C'est qu'un boulet a pris leur bras.
« Là, fiers de leur longue souffrance,
« Reconnaissants des maux subis,
« Ils sentent le cœur de la France
« Battre sous leurs pauvres habits!

Au fond, la porte d'entrée est imposante. Devant elle, en avant-corps, selon toute la largeur du chemin d'accès, un pavillon se dresse avec son énorme corniche circulaire encadrant Louis XIV équestre, entouré de cuirasses, de casques, d'armes, de drapeaux. Au centre de l'horizontale de 300 mètres qui forme la façade, le pavillon triomphal met en un singulier relief la statue énorme du Roi-Soleil; et voilà que nous reviennent les mots de Hegel à propos de l'Autre qui dort tout proche son grand sommeil : « Cela fait une singulière impression de voir un pareil homme qui là, sur un point donné, à cheval, plane sur le monde et le domine ».

Portiques largement ouverts, solives de bois rude, à peine équarri, escalier énorme occupant un bâtiment entier, d'un usage facile et doux. C'est le désert aujourdhui, mais replacez, en imagination, des milliers d'hôtes en cet asile, les mutilés debout sur béquilles, les moribons allongés sur brancards, les perclus assis dans leurs voiturettes. Pour eux, pour leur éviter des heurts, s'élargissent les angles aux tournants, pour leur paralysie qui tâtonne et se traîne. Air et lumière envahissent réfectoires et chambrées. Tout est d'allure militaire, de facile accès, d'étonnante simplicité. Pas de colonnes, pas de pilastres, sauf devant la chapelle, afin d'en indiquer la façade. La proportion, reine du style français, la splendide et claire proportion domine dans les salles, les portiques, les casernements. Sous le sceptre de la proportion les locaux semblent se ranger d'eux-mêmes en ordre militaire, en carrés. Mansard et, avant lui, Bruand ont accompli, avec des données compliquées au possible, des merveilles de symétrie, de pondération, d'à-propos. C'est Français, tout court.

Aucun luxe, sinon pour le réfectoire des officiers et leurs logements. Et encore!... Le luxe sera réservé pour la chapelle et sa coupole.

* * *

La coupole! le dôme des invalides! C'est l'extrémité de l'axe principal, le centre d'intérêt de toute la composition. Un vestibule qui n'est rien moins qu'une église, et grande, annonce le dôme; église militaire avec l'autel au fond, la nef claire, les galeries pour les invalides logés aux étages; église que rendent plus impressionnante encore les drapeaux là-haut, sous une voûte éclairée de « pénétrations ». Ensemble saturé d'histoire. Mais passons. Quelque chose nous attire : le dôme, la sépulture des généraux illustres, Turenne, Vauban, Foch, et... Napoléon. Edifice carré. Trois voûtes superposées, concentriques : la mitre extérieurement recouverte d'or que vous apercevez de partout à PARIS; puis celle-là où saint Louis est représenté entrant au ciel; une troisième enfin coupée circulairement dans son centre. Le sommet de cette coupole, paraît-il, est à cent mètres de hauteur. Qui le croirait ?...

La coupole forme le centre non pas d'une église à la rencontre des nefs, mais d'un monument complet par lui-même, avec quatre bras, quatre chapelles diagonales, et leurs monuments aux morts illustres. Trait de génie que d'avoir placé cette apothéose à l'extrémité et comme au chevet de l'église des vieux soldats.

* * *

Au centre du pavement de marbre une crypte s'ouvre sans dénaturer le monument. Là repose Napoléon!...

Lorsque, penché sur la balustrade, vous voyez, même pour la dixième fois, le tombeau de porphyre grandiose et simple, sans épitaphe, tout d'un bloc, gardé par les victoires blanches et les drapeaux conquis; lorsque, sur le pavement qui scintille dans une auréole de marbres multicolores, de palmes, de lauriers, de soleil qui dore les vitraux et allume les angles du sépulcre ou plutôt du trône solennel, vous lisez les noms des batailles gagnées par ce géant de la guerre, et que vous voyez passer en rêve

Les dragons chevelus, les grenadiers épiques,
Et les rouges lanciers fourmillant dans les piques
Comme des fleurs de pourpre en l'épaisseur des blés,

lorsque enfin vous descendez les degrés menant aux portes fondues avec les canons d'Austerlitz et que, laissant les cariatides, vous lisez sur le linteau les petites lignes du grand empereur :

« JE DÉSIRE QUE MES CENDRES REPOSENT SUR LES BORDS DE LA SEINE, AU MILIEU DE CE PEUPLE FRANÇAIS QUE J'AI TANT AIMÉ »

vos yeux se mouillent, et, dans votre poitrine, le cœur bat plus vite...

Pensée sublime d'avoir écrit, là, ces simples mots, et pensée bien française!

* * *

Dans la cour carrée vous voici devant la coupole extérieure. Elégance et pourtant grandeur! Portail, frontons, piliers, nervures, fenêtres larges, fenêtres cintrées, colonnettes, balustrades, entablement, dôme enfin, c'est toute la gloire artistique du grand siècle.

« L'or du commerce, dit Chateaubriand, a élevé les fastueuses colonnades de l'hôpital de Greenwich, en Angleterre; mais il y a quelque chose de plus fier et de plus imposant dans la masse des Invalides. On sent qu'une nation qui bâtit de tels palais pour la vieillesse de ses armées, a reçu la puissance du glaive ainsi que le sceptre des arts ».

LE MONUMENT DE PSICHARI, A ROSSIGNOL (1)

Par un soleil glorieux, si vous descendez à l'arrêt du tram vicinal de Rossignol afin de vous rendre au monument offert par la jeunesse belge à la jeunesse française en mémoire d'Ernest PSICHARI et de ceux de ses camarades inhumés à ses côtés, il vous est difficile d'échapper à l'hallucination produite par la masse formidable de la forêt de Chiny-Neufchâteau, à un kilomètre et demi, là-bas, à l'horizon.

Sous un ciel bleu de poilu, le caractère grandiose et comme menaçant de cette immense nuit en bloc s'accuse encore.

La route, pour y conduire, traverse une plaine s'étirant vers les mamelons de Lorraine. Quelques chétives tribus d'arbustes craignant, dirait-on, de s'affronter, ont l'air de s'épier. « Superbe champ de bataille! » s'écrie mon compagnon de voyage, lieutenant aux chars d'assaut. « Magnifique désert », lui riposte aussitôt un religieux carme, songeant à ces déserts monastiques créés pour une contemplation sans fin et que Paul Claudel rêve de réinstaurer dans quelque coin perdu du Japon.

Quelques buissons d'yeuses aux feuilles de cuivre. Des flammes s'allument aux cimes de la forêt. Des buées mauves glissent sur la bruyère.

(*) Ardennes belges.

Une croix rouge-sang à l'orée du bois.

En forêt d'Ardenne vous êtes averti que vous passez non loin d'un cimetière militaire par un signe placé au bord de la route, une borne, un portillon, une croix...

Ici murmure le clapotis de l'eau. L'architecte allemand qui dessina le cimetière détourna le petit ruisseau vif longeant le chemin, puis creusa, pour en faire comme la rotule de son plan, un lac en demi-lune, dont le diamètre est parallèle à l'oblique du chemin, et qui réfléchit les croix de pierre rangées autour. Notre pensée va tout suite au *Libera me de profundo lacu* de notre Messe des morts, aux lacs funèbres aussi que décrit Homère.

Une porte. Quelques marches. Un prince de la haute futaie des hêtres. Un pilier couvert d'inscriptions allemandes et françaises, trapu, digne.

Par une succession de terrasses étagées où les tombes sont habilement distribuées sous les arbres, on arrive à la plate-forme, où deux pierres massives et triangulaires portent d'énormes couronnes d'aiguilles de sapin cravatées de pourpre.

Enfin, pour fermer le plan, l'hémicycle imposant.

L'architecte Von Paschendorf abattit quelques arbres afin de ménager un cirque de lumière. Au centre apparaît aujourd'hui le monument, d'une teinte aux nuances de miel, de sable d'or, en pierre du pays, la pierre d'Avioth.

Comme sous le chœur d'une gigantesque et fruste cathédrale, Psichari et les siens reposent ici.

* * *

Les architectes Henri Lacoste et Louis Madeline sont les auteurs du monument vraiment digne des héros de la grande guerre.

Artistes intelligents, ils ont été frappés de la noblesse du cimetière forestier dressé par l'ennemi, l'ont respecté et même ont ajouté à sa grandeur.

Lorsque le corps de Psichari quitta sa tombe provisoire pour venir prendre sa place dans le rang, ici même, Thomas Braun et ses amis songèrent à faire de ce coin de forêt un lieu d'élection. Il y a quelques années, fut posée la première pierre d'un monument

Cl. Giraudon

LE DOME DE L'HOTEL DES INVALIDES A PARIS.

Cl. Arch. Photogr. d'Art et d'Hist.

LE TOMBEAU DE NAPOLEON.

HOTEL DES INVALIDES, A PARIS.

Cl. Messlaen

LE MONUMENT PSICHARI, A ROSSIGNOL.

Cl. Messiaen

LE CALVAIRE D'IVOIRE DE LA CATHEDRALE DE TOURNAI

qui promettait d'être grandiose, et cette première pierre n'était qu'un autel massif, qu'abritait une pyramide faite de huit épicéas géants assemblés en poinçon portant croix.

Aujourd'hui le monument s'achève de façon durable en cette pierre claire et résistante qui bravera les siècles. Tous les trophées militaires belges auront disparu que celui-ci prendra seulement sa patine.

Le ciborium, haut de dix mètres, d'un « style » moderne s'apparentant à maintes compositions byzantines et médéviales, dresse ses colonnes ou plutôt ses fûts galbés sans chapiteau ni base. A quoi bon des éléments qui ont trop servi et qui ont quelque peu perdu de leur sens ? L'aspect grandiose serait diminué par ces accessoires. Plus primitif, plus près des antiques, le ciborium s'accorde avec les hêtres voisins.

Les architraves monolithes, mesurant 1,20 m. de hauteur et pesant cinq tonnes, ont été extraits des carrières de Grandcourt Pas-Bayard. La date MCMXIV gravée sur l'architrave témoigne d'une juste mesure de goût, comme le dessin monogrammatique sur l'autel rappelle bien la croix d'Alaoui décrite par Mgr Duchesne.

A première vue, les cabochons demi-sphériques accentuant l'éclat du toit de pierre paraissent fort saillants, mais ils accrocheront la mousse, verdiront avec les bois, les années; l'architecte d'ailleurs doit aider la nature. Après tout, ce sont des appels de lumière comme les crochets des corniches gothiques.

Le plafond du ciborium est constitué par une série de caissons étagés. Petite merveille. Le dernier se ferme par une métope sculptée. Sur le fond rouge-sang se détache le signe des champs de bataille des cartes géographiques, deux épées croisées. L'une, Joyeuse ou Durandal, glaive nu, l'arme loyale; l'autre, une sorte de coutelas en dents de scie exprime le massacre, en cette forêt, des blessés français.

Il manque au monument définitif six lanternes des morts et un banc demi-circulaire en pierre avec l'inscription : *Fecit potentiam in brachio suo. Dispersit superbos mente cordis sui.*

L'œuvre de MM. Madeline et Lacoste mérite notre admiration. Elle a poussé dans la forêt comme dans sa terre. La logique française et l'harmonie grecque lui font une auréole. Elle enchante, j'en suis sûr, Ernest Psichari.

Il n'est pas jusqu'à cette teinte de sable mauritanien qui ne soit suggestive de beauté.

* * *

Tandis que nous nous dirigeons vers la gare vicinale de Rossignol, l'un de nous déploie sous nos yeux le dernier numéro de *L'Effort* où le vaillant abbé Picard sonne le ralliement de la jeunesse catholique autour de la pensée d'Ernest Psichari. Un religieux rappelle les paroles qu'Ernest écrivait à l'âge de 9 ans : « J'aime tout le monde, sauf les méchants. Quand on veut être, on est ».

Pour moi, je médite en mon âme les passages du CENTURION imprimés sur les portraits-souvenirs :

« Envole-toi, fière colombe, rendue à son azur, envole-toi vers ce cœur percé de la lance, qui a saigné pour toi. Veille et prie...

» Tout vous confirme, o Père Céleste. Il n'est point une heure qui ne soit votre preuve. Il n'est point une heure, si sombre qu'elle soit, où vous ne soyez présent.

» Je me laverai, Seigneur, aux sources du salut. Et je croirai. Je serai vrai. Et j'aurai le vrai »

ART SCULPTURAL ET ORFÈVRERIE

UN BEAU CALVAIRE D'IVOIRE

LA VIERGE d'Antoine BOURDELLE

L'HOMME A LA TENAILLE, par Constantin MEUNIER

L'INDUSTRIE, par Constantin MEUNIER

SAINT LOUIS DE VINCENNES, par Carlos SARRABEZOLLES

LA CHASSE DE SAINT ÉLEUTHÈRE, A LA CATHÉDRALE DE TOURNAI

UN BEAU CALVAIRE D'IVOIRE

TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE TOURNAI

(XVIe-XVIIe SIÈCLE)

Si vous l'avez contemplé, ne fût-ce qu'une fois, une joie est entrée dans votre âme pour toujours.

Dans la grande sacristie ronde, sur le fond rouge-bleu éteint des hautes lisses de Pierre Ferez, son ivoire apparaît vivant. De cette sacristie monumentale, il semblait, après le vol (1) récent, qu'un être vivant avait disparu. C'était le deuil. L'écrin, le vaste écrin, si riche pourtant d'art, avait perdu sa perle.

La perle certes. Des pièces qui se tiennent comme, dans un triangle, le sommet et la base. Leur rythme est parfaitement un. La base, naturellement plus massive, est formée par deux statues habillées. Le Christ, stylisé comme un lys héraldique, semble au sommet, un envol d'amour. Avec une infinie tendresse, sa tête se tourne vers le soleil des âmes : « Mon Père, dit-il, pardonnez-leur, ils ne savent ce qu'ils font ». Jean, d'un plan identique de visage et d'âme, indique les bourreaux, tandis que Marie légèrement inclinée semble les conjurer de savoir enfin ce qu'ils font. Interprétation admirable de l'Evangile!

---

(1) En septembre 1927, des voleurs s'introduisirent dans les dépendances de la cathédrale, après avoir forcé la porte de la grande sacristie, s'emparèrent du Calvaire d'ivoire. Grâce à Dieu les brigands furent pincés et le butin précieux retrouvé, en 1928.

* * *

Est-ce l'œuvre de Jérôme Duquesnoy?... Tout est possible. Mais la chose est invraisemblable.

Marcel Laurent, dans une étude sur la sculpture à travers les âges, nous apprend que Jérôme mourut supplicié « ainsi que l'exigeaient les lois de l'époque, sévères pour certaines immoralités ». Il eût suffi à Jérôme Duquesnoy de prendre alors ce Christ et de le brandir devant ses juges... Car il n'a rien de sensuel, ce *Christ*, rien même qui sente la fausse rhétorique, de très loin.

C'est « l'allongement » distingué par lequel les gothiques aimaient à exprimer la surhumanité. Les raccourcis, tout à fait étonnants, n'ont aucune prétention à la virtuosité. Cette fois la *grâce* est venue, donnée par surcroît elle aussi.

* * *

Les trois figures sont du même artiste. Même taille, mêmes procédés de contours dans les visages, même profondeur d'émotion. Il n'y a pas un atome de cet « italianisme » fade qui sévissait chez les Duquesnoy.

Et les draperies, direz-vous? Pour la Vierge, le modelé est un mélange de gothique et de classique, avec cette chaste ondulation des plis, sans sécheresse, qu'ont les madones françaises du XVIe siècle Quant au manteau de Jean, il trahit le désarroi de l'apôtre et quelque peu aussi... celui de l'artiste.

* * *

Le *Calvaire* d'ivoire de TOURNAI est des plus beaux. Chef-d'œuvre d'une technique de franc aloi, le Christ est d'une rare élasticité de chairs aux plans s'alternant et se balançant comme une architecture; l'anatomie précise a des reflets doux exprimés

comme en effaçant. Son accent vous pénètre. C'est l'accent de l'extase, l'extase du Saint des Saints.

Vous pouvez mettre en parallèle avec ce visage celui de la Vierge, exquis de réserve, aux contours fins, dont les paupières ont tant de velouté, et dont est si chaste la moue des lèvres. Tête idéale, que relève encore la « libration » des étoffes drapant la taille.

Marie et Jean, si proches de nous, nous transmettent par leurs gestes le grand pardon. C'est le *Calvaire du Pardon*..

Sorti du cœur, il restera demain comme aujourd'hui l'ami du cœur.

* * *

Les deux statues de la Vierge et de Jean avaient été précipitées par les voleurs aux abois dans le bassin d'un charbonnage, à Frameries, où elles séjournèrent assez longtemps. Or, l'ivoire, plus poreux qu'on ne le pense généralement, avait absorbé une grande quantité de marc de charbon et nous était revenu bruni, culotté. Ses stries n'apparaissaient plus. Les cannelures et les plis s'étaient gorgés de jus, ainsi que les cassures. Des bains d'eau acidulée, d'énergiques mais prudentes brossées à la poudre de talc ont agi vivement, et le bel ivoire a retrouvé sa caresse blonde.

Le « Christ » lui-même, dissimulé durant des mois dans le fond d'un coffre plein de copeaux, s'était imbu d'un excès de potasse qui en exagérait la blancheur. A notre grande joie, il a retrouvé ses stries et son poli.

C'est de joie vraiment qu'il semble rayonner, sur sa monture d'acajou, le beau Calvaire. Joie d'être rendu à la Sacristie des Chanoines, à la place d'honneur, salué par les officiants avec plus d'affection que jamais. Joie de n'avoir rien perdu de ce charme de tendresse et de majesté qu'ont les ivoires si pleins d'âme du seizième siècle expirant.

LA VIERGE d'Antoine BOURDELLE

Elle a déjà trois noms : Vierge à l'offrande, à l'Enfant, Vierge d'Alsace. Un quatrième nous plairait davantage. On verra tout à l'heure pourquoi nous voudrions l'appeler la Vierge-prêtre... En tout cas, c'est bien une Vierge à la Bourdelle, et comme un résumé de son œuvre, de sa façon de « construire », de se faire « lire » aussi du premier coup d'œil; un résumé de sa méthode de rejoindre les Antiques, ceux de l'Ancien Empire spécialement, à travers les monuments les plus nobles du moyen âge en son siècle d'or; c'est Bourdelle avec la hardiesse de son style tout en élan, de ses plans synthétiques et cependant pleins du réel, sincère toujours et d'un travail réfléchi.

Le secret d'Antoine Bourdelle ? Mais songez à celui de la magie architecturale. Une chose « érigée », qu'une vie souveraine fait rayonner d'esprit, tel est son secret. Antoine Bourdelle « érige » et notre plaisir esthétique, devant cette Madone, vient, en premier lieu, de cela : d'un grand équilibre de construction, du rapport le plus naturel des volumes qui se combinent, lesquels, transposés sur de moindres échelles, « font vivant », donnent une impression de vie parfaite, accomplie. A ce point de vue Antoine Bourdelle n'a rien à redouter de la comparaison avec Michel-Ange.

* * *

Notre statue est en pierre de Chauvigny. Elle offre deux zônes aux formats divers, mais aux volumes correspondants : d'abord le fût

Cl. Vizzanova

LA VIERGE,

d'Antoine BOURDELLE

L'HOMME A LA TENAILLE,

par Constantin MEUNIER.

de colonne formé par les jambes, et dont les plis de la robe seraient les cannelures; puis le « motif » supérieur, plus court naturellement, mais plus large, plus animé au-dessus de la ligne de la taille.

Aiguë comme une lame d'acier, franche comme la trajectoire d'une parabole, une « ligne » unit ces deux zônes, après s'être emparée de la tête qu'elle cerne avec la plus exquise coquetterie, pour fuir vers le genou droit et s'y perdre.

Motivée par le mouvement de la Vierge élevant Jésus à hauteur d'épaules, « l'incurvation » chère aux gothiques rejette à droite les volumes supérieurs, tandis que la jambe gauche soutient la masse entière.

Le candide triangle de la tête drapée s'incline en un beau geste d'humilité, afin de permettre à l'Enfant-Dieu de s'avancer comme en maître sur le pli du bras, donnant ainsi, en opposition avec l'énergique charpente du corps en forme de croix chez l'Enfant, la grâce la plus souple, une émouvante vérité d'attitude chez la Vierge.

* * *

Nous parlions de construction. Prenez un fil à plomb, faites-le partir du sommet de la tête divine, puis passer par le centre du petit corps campé avec tant d'autorité douce sur un seul pied, ce fil glissera droit comme un rayon de lumière jusqu'au milieu du socle, accusant de la sorte le plus parfait équilibre.

Équilibre d'architecte et d'artisan. Antoine Bourdelle sait inscrire nettement les grands « partis », aimant la statique, mais une statique riche de contrastes : opposition des ombres et des lumières, des lignes et des plans, jusque dans les détails, sans trop la rechercher pourtant.

Ainsi ce triangle inscrit dans le volume rond de la tête virginale, à côté de la colonne faite par le corps enfantin tout potelé; ainsi la pure ligne droite de la jambe (de Jésus) à côté de l'angle de la main (de Marie) et de son bras gauche; ainsi la main droite (de Marie) qui « retient » et l'accolade des bras (de Jésus) qui s'échappent déjà et s'ouvrent pour emporter le monde, du haut de la croix, vers le Ciel;

ainsi, enfin, les plis cassés des vêtements d'une part, et d'autre part, chez l'Enfant une griffe de draperie légère.

Un œil exercé n'en finirait pas de suivre le jeu des lignes, d'étudier leurs raisons d'être, d'admirer leurs rythmes si dégagés des vaines rhétoriques.

La lourde chevelure qui donne à l'Enfant tant de caractère contribue à mettre sa tête à l'unisson des puissants volumes qui voisinent. Force d'évocation dans la croix vivante formée par les bras, tendresse dans la tête qui s'incline, douceur dans le regard, beauté d'Évangile!

Une mère qui « retient » et qui donne quand même son Unique; une mère qui s'efface et dont la tête s'enfonce dans l'ombre, tandis que ses bras montent dans un grand geste d'offertoire; n'est-ce pas un Évangile tout proche de nous et qui se laisse pour ainsi dire toucher? N'est-ce pas un « symbole » sacerdotal, digne vraiment de la Vierge-prêtre?...

* * *

Les sculpteurs professionnels se délecteront de ce pilier solide que font les plis de la robe et leurs ombres; du joli point de lumière que donne, à droite, la rotule; des arabesques simples comme le naturel même que font les plis à ce niveau; ils s'amuseront de la diversité savante — dessin provocateur du mouvement — de tous ces plis au modelé si large, sans niaiserie ni mollesse; nos yeux, à nous, reviennent toujours aux fronts des personnages dont les plans sont si nets, aux paupières de si franc dessin où s'enferme tant de métier sous les arcades d'un seul jet, au rayonnement enfin de l'intérieur des âmes humain et sublime à la fois...

* * *

Nous sommes en face d'une *œuvre*, dans la plus haute acception du mot. Elle dénote une virtuosité rare de sculpteur, mais son jaillissement intérieur en consacre la qualité supérieure d'art. Sans doute

l'ensemble « architectural » ravit par sa puissance, mais ce qui nous émeut, c'est le *Illum oportet crescere, me autem minui* (1) qui s'en échappe, le *dat filium unigenitum* (2) qui l'explique.

On s'en sépare à regret à cause de cela. A cause de cela Antoine Bourdelle a pris notre cœur.

---

(1) Il faut qu'il croisse et que je m'efface...
(2) Elle donne son fils unique...

L'HOMME A LA TENAILLE

PAR CONSTANTIN MEUNIER

(Université du Travail, Charleroi)

Comme l'écrivaient MM. A. Thierry et E. Van Dievoet, cette statue monumentale est la première grande œuvre sculpturale de Meunier. « Avec cette œuvre, Meunier conquit du coup une renommée définitive ».

Dans son étude sur le maître, Eugène Demolder développait assez bien le moment choisi : « L'ouvrier est chargé de guider sous le marteau à pilon le fer puddlé. Il s'érige, debout, dans la statique trapue et nerveuse de son corps de prolétaire enchaîné aux tuantes besognes. Il s'appuie sur son marteau comme sur un glaive, tel un héros. Une blouse se plisse sur son torse. Un tablier de cuir le cuirasse et des guêtres, pareilles à des jambards de gladiateur, protègent ses mollets. »

De son côté, Gustave Geffroy notait comme suit ses impressions : « L'artiste est bien près d'avoir réalisé le rêve d'une représentation moderne du travail. Les plis de la blouse sont durs et coupants, les mains sont fines, mais le tablier de cuir, les lourdes chaussures qui dessinent des pieds de pachyderme, la coiffure en visière, la signification de l'outil, le torse nerveux et la face brutale et mélancolique, sont autant d'indications justes, d'une rare valeur d'exécution. »

Au risque de disséquer cette mâle silhouette de marteleur, dont la puissance faite de noblesse et d'élégance s'impose au premier contact, nous allons essayer d'en dégager les lois éternelles de la sculpture monumentale.

Le moment choisi par tout sculpteur doit donner une vision synoptique de l'action à traduire. Ce moment — appelé *fécond* par les artistes — suggère ce qui précède, ce qui suivra, et, si j'ose ainsi parler, exprime dans un *nunc fluens*, un présent qui s'écoule, l'action tout entière et de toujours, *nunc perpetuum*.

Notre héros, debout devant le pilon, observe le marteau qui descend sur la balle de fonte incandescente. S'appuyant, un instant, sur la tenaille, il s'apprête à retourner la balle (« la loupe » disent les ouvriers) sur l'enclume. L'action aux phases successives est en plein « déroulement ».

Remarquez que le moment choisi donne comme la vision essentielle et irrésistible de l'action, de manière à faire grand; car faire grand est la première condition de l'art vraiment sculptural. C'est pourquoi les proportions sont exaltées. Elles passent à un ordre supérieur — *ultra naturel*, si l'on veut bien entendre cette expression — où la nature est haussée, magnifiée, afin de frapper le regard par sa masse imposante, l'esprit par le triomphe évident d'une force dominant la matière et remportant sur elle une victoire éclatante de beauté prestigieuse.

La beauté — la beauté plastique — jaillira de cette exaltation si la puissance de la masse s'affirme dans une plénitude qui se modère, se tient, se retient... Il en est de l'Art comme de la morale. C'est une possession de soi, une pondération, un équilibre. Seul, l'équilibre donne l'impression du sérieux, du durable, de l'inépuisable; seul, le geste qui ne s'épuise pas ravit complètement l'âme.

Avec quelle décisive clarté Meunier ponctue les grandes divisions de ce corps de marteleur : la tête, où l'os surtout s'exprime volontaire; le cou large, trapu, aux tendons raides; les bras, où, dit Octave Mirbeau, les omoplates saillissent dans un mouvement si juste et si bien ordonné, qu'elles animent toute la figure d'une expression de force et de souffrance, d'héroïsme sauvage, et de mélancolie rude; la charpente du thorax; les hanches, pivot redoutable, difficile à régler; les jambes et les pieds, colonnes de l'édifice, colonnes

vivantes, anatomiquement vivantes. Pour faire vivant, l'artiste ordonne l'enchaînement des divisions, fixe exactement la participation de chacune au mouvement général, met les connexions, en n'oubliant jamais que la vie gronde à l'intérieur et pousse du dedans. Il la fait sentir sous la dureté des os, l'élasticité des chairs, le roulement des articulations, le développement des tendons, des muscles, et dirige le tout vers l'épanouissement extérieur d'une vie qui grouille sous la peau. Pour faire vivant, pour donner l'illusion du vivant, l'artiste accuse son modelé, synthétise la multitude des dépressions de plans que nous présente la nature, pour leur substituer des raccourcis raisonnés d'énergie.

Et voilà! Depuis le front jusqu'aux houseaux des jambes, jusqu'aux pieds « de pachyderme », l'action entière s'exprime en vigueur, la personnalité de l'ouvrier domine la matière, les divisions se détachent de la masse en l'équilibrant, les accents piquent là où il faut, l'enchaînement de la vie s'organise. Depuis le visage tendu par l'attention, à travers le cou de titan, le torse et les bras, les flancs prêts à tourner, les jambes prêtes à se dresser, il n'y a qu'une seule vibration de vie, de vie volontaire, effrayante de « volontaire », comme dans un bronze, un marbre de Michel-Ange.

* * *

Ce «volontaire», c'est la vie du marteleur, ou plutôt du Marteleur du type professionnel. La logique des formes — logique accusée d'après ce Type idéal — a conduit Meunier à l'expression la plus magnifique de l'essentiel de la profession, au caractère. Tel est, en fin de compte, le but suprême de la grande sculpture.

Elle « généralise ». Elle résume hardiment une profession, par exemple, en une synopse matérielle, morale, en un schéma idéal.

Elle vise au style, car le style, c'est cela.

Le propre de l'art est de hausser le réel à une sorte d'absolu. « Il est fantaisie haussant la vie », faisant rayonner la vie dans une éclatante évidence.

On comprend maintenant pourquoi Meunier — comme Phidias — fond les détails, si chers aux foules sottement éprises d'une exé-

cution trop minutieuse, dans un ensemble où l'essentiel seulement est souligné; on comprend pourquoi l'artiste n'a qu'un souci, accentuer les grands partis; pourquoi sa ligne générale est marquée, appuyée en logique, en sérieux, en solennel même; pourquoi, en vrai sculpteur, il aime le bronze, sa couleur sombre qui exige les formes accusées, suggestives de l'âme collective professionnelle, le bronze dont le métal indélébile ajoute je ne sais quoi d'éternel à l'ensemble réalisé.

* * *

Meunier monte aisément au grand style. Non seulement toute une population est évoquée par un seul personnage; non seulement les traits essentiels de la vie intense des ouvriers sont mis en un vigoureux relief, sans que pour cela la somme des détails soient supprimés; mais les accessoires mêmes, les tabliers, les habits aident à la « majesté » générale. Les étoffes ont leur vie propre. Ou plutôt elles épousent la vie du corps. Le coutil a le frissonnement vif et parfois le froissement rude de la peau. Le cuir sordide du tablier, les houseaux-protecteurs participent de la beauté grave du bronze et de l'attitude. Habits d'aujourd'hui taillés dans de l'éternel...

Constantin Meunier couronne son art de la plus haute consécration du lyrisme en célébrant la gloire du travail, la noblesse du devoir, la grandeur de la volonté pondérée... Dans notre statue, c'est le lyrisme authentique, l'attitude fière, le défi sûr de vaincre : défi d'un dandy de la tenaille s'appuyant négligemment sur elle comme d'autres sur leur canne; rythme autour d'un axe central dont le front forme le sommet, faisant alterner en plans contrariés épaules à gauche, hanches à droite, jambe gauche devant, jambe droite derrière; jeu souple, geste de chevalerie.

L'INDUSTRIE

PAR CONSTANTIN MEUNIER

(Bruxelles)

I. — DIALOGUE SUR L'ŒUVRE

— Qu'est-ce qu'un haut relief ?

C'est une sculpture en relief très marqué où le dessin est ombré, la perspective soignée, où les objets paraissent être dans leur situation réelle.

— Quelle différence y a-t-il entre le haut relief et la simple statuaire ?

Dans la statuaire chaque œuvre est à elle-même un tout, elle forme un monument, et, par conséquent, il y a moins de mouvement, moins de variété, et moins d'indépendance.

— Que représente ce haut relief ?

Dans une rafale de flammes huit hommes, le torse nu, sont occupés au travail périlleux de remplacer un creuset rempli de verre en fusion et qui vient de se briser. Il s'agit de le retirer du four et de le déposer sur un chariot de fer pour le convoyer ailleurs.

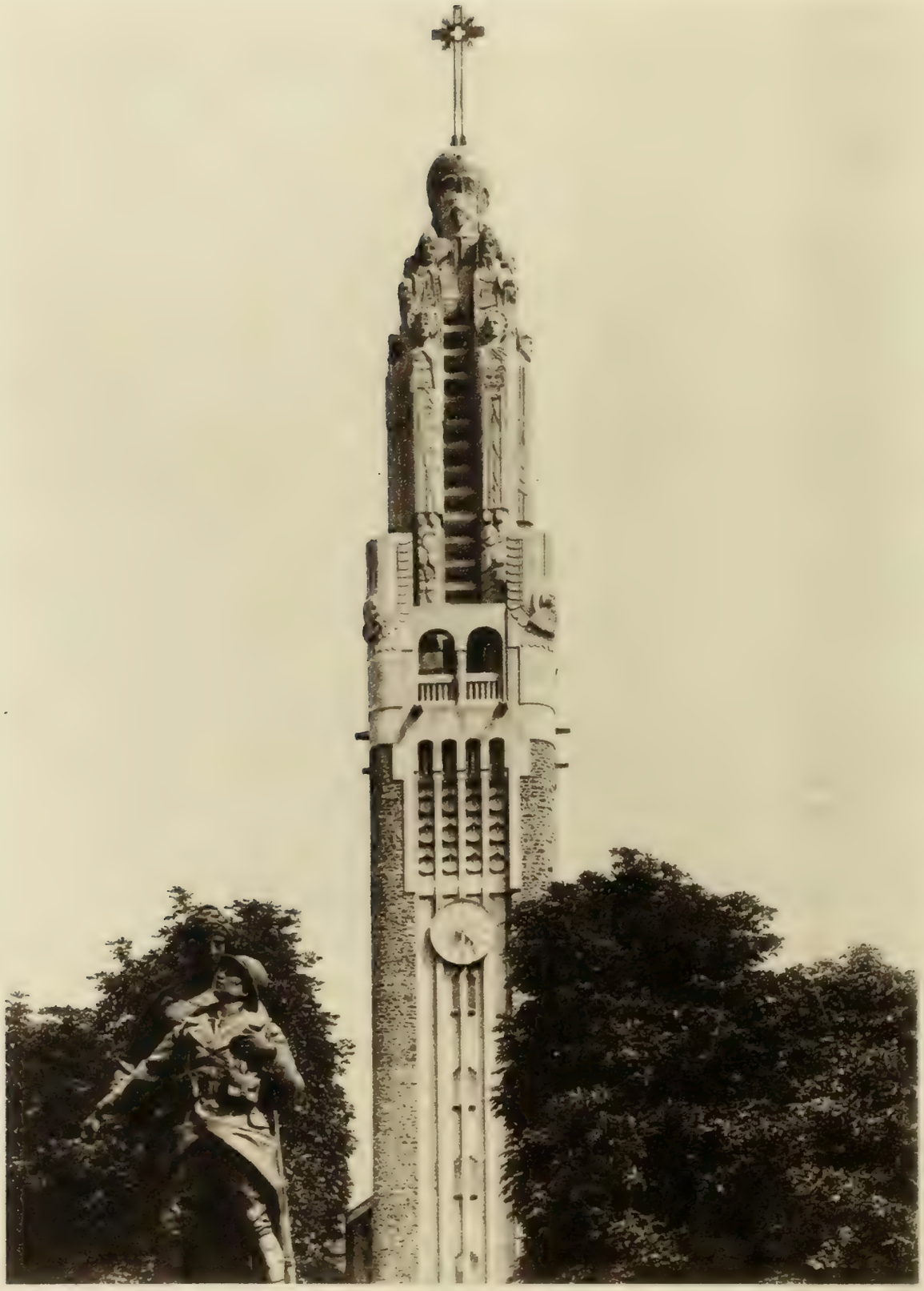
— Comment s'y prend-on ?

On enlève la plaque en réfractaire qui sert de bouchon. On

Cl. Musée Ancien, Bruxelles.

L'INDUSTRIE,

par Constantin MEUNIER.



LA TOUR DE L'EGLISE DE VILLEMOMBLE

C. SARRABEZOLLES

glisse alors une barre de 6 à 7 mètres sous le creuset; on approche le chariot à terrasse sur lequel, au moyen de ringards, on tire le vase brisé.

— A quel moment de l'opération sont-ils ?

Le creuset arrive sur le chariot, que son immense poids fait basculer, le timon s'élève et les roues dévalent vers le four.

— Que faut-il donc faire ?

Il s'agit d'arrêter le chariot emporté par le poids, d'établir sûrement le creuset sur son assiette, de faire équilibre en appuyant sur le timon de fer et de tirer ensuite.

— Combien d'ouvriers pour retirer du foyer le creuset ?

Deux. Celui de droite avec son chapeau de verrier commande la manœuvre : « Allez ! Courage ! » L'ouverture des lèvres indique qu'il prononce des voyelles graves. L'autre tire vigoureusement, muet, lèvres serrées, comme s'il voulait saisir une proie difficile.

— Combien d'ouvriers pour arrêter le chariot ?

Deux au moins : un qui tenait la roue a été emporté avec elle au moment où le creuset a été déposé. L'autre ne laisse apercevoir que la partie supérieure de la tête ainsi que ses jambes. Il tire d'une main sur une barre transversale du timon, tandis que l'autre aide à ramener l'équilibre.

— Quels sont ceux qui agissent sur le timon ?

Deux ouvriers assis donnent tout leur poids; trois autres les assistent : celui-là d'abord qui est suspendu au bout du timon, un autre (au milieu) qui, tout en appuyant d'une main sur une barre transversale, semble soulever avec un long rable le creuset.

— Donc combien de bras tirent, appuyent et soulèvent ?

Quatre bras tirent le creuset, deux bras arrêtent la roue, deux bras appuient à l'extrémité, deux autres appuient sur les barres transversales, deux corps entiers donnent tout leur poids.

— Examinons les personnages. Quels sont ceux qui ont la besogne la plus dure ?

Ceux qui tirent le creuset de plus près, face aux flammes; tout dépend d'eux, ce sont deux colosses, celui qui dirige la manœuvre surtout. Il a l'air terrible; il manie son ringard comme un jouet; il l'avait placé sous le creuset, il le retire au fur et à mesure que celui-ci s'installe.

— Donnez une idée de son effort.

D'abord son attention est celle d'un chef; son bras gauche est contracté, un frisson part des doigts, creuse les coudes, vibre jusque dans le jarret et le pied; bras gauche et avant-bras droit forment angle droit. Lutte corps à corps. C'est le plus passionné et le plus vigoureux de l'équipe.

— Et son voisin ?

Fortement cambré, jambe gauche en avant, tirant de toutes ses forces, bras musclés exprimant une tension formidable, corps labouré par l'effort, carrure laissant saillir les os; on aperçoit, sous le pantalon, jusque sous le cuir des bottines, les signes du coup « de collier » qu'il donne en ce moment.

— Sa physionomie ?

Grave, calme, L'œil fixé sur le creuset est sûr de vaincre.

— Etudions maintenant le troisième qui fait double besogne.

Abrité par les autres contre les flammes, d'un bras, il soulève, avec un long rable; de l'autre il appuie sur une barre transversale. Le torse de cet ouvrier est remarquable par la saillie des omoplates, les rides profondes qui creusent le dos et le cou. Les deux bras laissent voir à ce point la tension qu'on les dirait écorchés.

Ses joues vidées de leur graisse, très osseuses, paraissent aussi prendre leur part du travail.

— Et celui qui est assis sur le timon et qui nous regarde ? pourquoi cette bouche ouverte ?

D'une main, il appuie fortement, et le mouvement qu'il fait (soulever la jambe gauche et déjeter la jambe droite, comme aussi le geste de la main gauche) indique un homme qui, venant de sauter sur une barre fort étroite, cherche à s'y asseoir le plus commodément possible. Avant d'équilibrer le timon, il faut qu'il s'équilibre lui-même.

Sa bouche est ouverte tout autrement que celle du chef d'équipe; fatigué, profitant du moment où il est assis, il respire un coup dans cette chaleur .

— Que pensez-vous de sa physionomie ?

Il a la figure d'un homme harassé, mais vaillant quand même et bon.

— Et sa carrure ?

Un colosse, mais pourtant les stigmates d'un dur travail. Les

habits, presque en lambeaux, sont grossièrement raccommodés.

— Et l'autre assis comme lui ?

On ne voit que son dos nerveux. Il se place en équilibre et appuie fortement, absorbé par sa besogne.

— Décrivez l'ouvrier suspendu au bout du timon.

Tout à l'heure il était debout; depuis que ses camarades ont sauté, le timon s'est baissé; l'ouvrier a glissé (sa jambe droite presque horizontale l'indique) du pied gauche, il s'arc-boute au sol, tirant violemment, comme avec rage.

— Sa physionomie ?

Elle ne s'aperçoit guère sous le chapeau, dans l'ombre; mais pourtant on peut juger du cœur qu'il met à la besogne.

— Et ses bras ?

Comme tordus par l'effort.

— Son camarade de gauche comment est-il placé ?

De la main droite il tire une barre; de l'autre, il appuie. On voit le revers de la main gauche au bout du timon; sa main est solide, et à en juger par ce que nous pouvons voir, c'est un colosse, lui aussi.

— Et l'homme à la roue blindée ?

Nous avons dit que le poids du creuset l'avait emporté avec sa roue; encore un peu, il perdra l'équilibre. Déjà une de ses jambes est fortement rejetée en arrière. Heureusement le creuset prend son assiette. Souffrant de la chaleur, il rejette la tête en arrière, mais ne lâche pas sa roue.

— Quel effet produit-il sur vous ?

Plus jeune, dos moins ridé, bras moins longs, mais musclés.

— En résumé, montrez la fécondité de cette seconde choisie par l'artiste.

Tous sont attelés à la même besogne, poursuivent le même but de toutes leurs forces. C'est un « mouvement du diable » comme disait Meunier; les jambes s'enchevêtrent, les uns tirent, d'autres poussent, s'arrêtent, appuient, une seconde encore et le chariot va rouler en avant.

II. — ANALYSE SPÉCIALE

— Comment ces ouvriers sont-ils vêtus ?

Il sont le torse nu, comme les ouvriers de verrerie, le pantalon

trahit l'effort des muscles, les caractérise, sans trop accuser les formes, laissant surtout deviner une puissante structure. C'est une invention de Meunier. Personne, hormis les grecs, n'a comme lui donné à l'étoffe sa part du frisson, sa part dans l'attitude.

— Et les tabliers de cuir ?

Ces larges nattes semblent faites pour la sculpture tant elles se prêtent aux plis du marbre et du bronze, comme si le cuir s'était tout à coup pétrifié.

— La perspective est-elle observée ? Est-ce harmonieux ?

Les flammes vont élargissant leurs langues; quant au groupe, c'est une grappe naturelle. Le mouvement des jambes et des corps met la plus grande variété dans l'unité du travail commun. La structure générale est stable et donne une impression de force.

Ces personnages ne sont pas des mannequins qui posent.

Nous voyons l'ouvrier tirer, nous le voyons crier, presser, vibrer, haleter, nous voyons et il nous est impossible de ne pas approuver. Comme dit Cicéron, à propos de Phidias, *ut Phidiae signum simul adspectum et probatum.*

— Pourquoi, malgré la variété, la multiplicité, l'inouïe tension des efforts, ce « tout » paraît-il si « un » ?

Aux points de vue perspectif, géométrique, optique, linéaire, tout est naturel. C'est la nature surprise, ramenée à des lignes simples et décisives, sobres, robustes, harmonieuses. Il semble que cela ait été créé sans effort, et que ce groupe ne pourrait être représenté autrement.

Meunier a pris ces ouvriers sur le vif, dans le plein abandon de leur besogne, suivi les corps dans leur gymnastique, les a campés comme la nature les campe en pareil cas. Le seul mouvement intéressant et émouvant est celui que l'on accomplit quand la nature nous impose ses lois et non pas quand l'artiste nous « impose sa pose ».

— Expliquez ce qu'est la « vie » dans le mouvement.

Dans la nature, un mouvement paraît, suivi d'un second, suivi de cent, tous se tiennent, se commandent, se lient. Tous sont des transitions, continuent ou commencent. Chacun glisse à un autre. Un photographe saisit un personnage en pleine action, mais suspend le temps et l'action, tandis que l'artiste déroule la succession du temps et de l'action.

Tous les mouvements sont un état transitoire, chacun d'eux crée un accord parfait entre toutes les parties du corps qui obéissent à une seule impulsion. Dans le groupe, pas un geste qui ne soit en harmonie avec le mouvement général. Cette grappe humaine forme un accord parfait, chante le même effort pour le même travail à la même seconde, la vie de toujours en une seconde qui passe.

—Comment Meunier a-t-il caractérisé le mouvement ?

Il a marqué fortement les jeux des apophyses, des muscles qui font levier sous des frissons de chair; les formes sont tantôt mates, tantôt lustrées; la peau roule sur les tendons, les os; les reliefs s'accentuent, les bosses et les creux sont nets. Remarquez la cambrure des nez, le saillant des joues, la cavité des yeux, l'épaisse rondeur des crânes, la ligne du menton fortement accusée.

— Pourquoi Meunier, qui sait pourtant l'anatomie, veut-il tant accuser les lignes ?

C'est pour caractériser l'effort dans le travail; pour en donner une idée synoptique, une synthèse morale, une généralisation idéale; il aime renfler une ligne sans rompre les plastiques, sensibiliser un bras, une jambe, un torse en le sculptant à grands traits. Examinez un de ses personnages en pleine lumière, vous remarquerez les dépressions, les ressauts, les passages d'un plan à l'autre, mais atténués, de façon à accentuer les contours essentiels, sans vider les formes de leur réalité vivante.

La sculpture ne doit pas faire de la ciselure. Meunier qui veut « magnifier » ses ouvriers, généralise, simplifie, sacrifie. Ce trait distingue l'artiste véritable. Un seul regard suffit à nous convaincre que nous sommes en face d'une œuvre de « caractère », ce qui est essentiel en sculpture.

III. — L'IDÉE EXPRIMÉE

— Ces ouvriers sont-ils « quelconques » ?

Ces ouvriers ont une conviction frappante de l'importance de leur métier, forcent notre admiration, touchent notre cœur. Ils ont, je ne sais quelle sérénité; surtout ceux du milieu ont l'air fier.

— Pourquoi Meunier leur donne-t-il cet air de fierté ?

Son but est de montrer que ces hommes sont des héros, et exalter leur personnalité. Braves gens, sans rien de farouche. Courageux, vaillants, ils risquent simplement leur vie. De voir ces colosses peiner, suer, simplement, c'est émouvant de noblesse.

— Ces figures ne se ressemblent-elles pas ?

Oui, dans les grandes lignes, nez, cavités des yeux, creux des joues, crânes, structure des corps. Phidias a de ces ressemblances dans la « Frise du Parthénon », les cavaliers sont frères et... les chevaux aussi.

L'artiste cherche le *type* à travers l'individu, le type du verrier sans particularité, sans nom; il cherche l'âme essentielle; il cherche même le *type ouvrier* aux prises dans tous les temps avec les forces de la nature; un Iubal, un Tubalcaïn, comme nos contemporains. Atteindre l'humanité à travers une commune destinée du travail, c'est faire œuvre éternelle, et actuelle parce qu'éternelle.

— Pourquoi ces hommes sont-ils beaux ?

Parce qu'ils sont vrais, éternellement vrais, de l'éternelle vérité de l'homme dont les muscles se tendent sous l'empire de la volonté.

Meunier veut montrer comme l'Archétype de l'homme luttant avec les forces inconscientes de la nature. Plongeant dans la nature, il s'élève au-dessus d'elle, passant du particulier au général, ne tirant pas cependant la dernière goutte de son énergie, ne l'épuisant pas complètement, nous donnant l'idée de la beauté permanente de l'effort dans un court instant de la durée. Or, l'effort est la base de l'ordre; et comme l'industrie est la base de la richesse d'un pays, c'est elle qui réclame le plus d'efforts, de sacrifices.

Effort, sacrifice, beauté de la vie...

Où est la plus parfaite beauté, a-t-on dit, là est le modèle le plus parfait de l'art. Plus est noble ce que l'art honore plus l'art devient noble lui-même. Par la vérité il monte à la beauté, fait du bien, éclaire, émeut, raffermit, rend les hommes meilleurs.

LE CLOCHER DE VILLEMOMBLE[1] SAINT LOUIS DE VINCENNES ET SAINT THOMAS D'AQUIN

PAR M. CARLOS SARRABEZOLLES

Jeune encore, son œuvre obéit à ces quatre « commandements » que le cardinal-archevêque de Munich rappelait dans un discours de la Saint-Sylvestre :

« Tu te conformeras à la tradition de l'Église.
« Tu parleras le langage de ton temps.
« Tu conserveras le caractère religieux.
« Tu participeras au Culte divin.

Carlos Sarrabezolles, par son faisceau du clocher de Villemomble, traduit de façon grandiose ces quatre lois, que l'on pourrait d'ailleurs ramener simplement aux deux premières, et consacrer par une double Béatitude :

Bienheureux l'artiste chrétien qui se conforme à la tradition de l'Eglise, car le royaume des cieux — celui d'ici-bas d'abord — lui appartient. Bienheureux l'artiste chrétien qui parle le langage de son temps, car il possèdera la terre, celle d'abord où il trime dur.

---

(1) Département de la Seine.

* * *

A Villemomble, vous vous reportez d'instinct aux époques de la Tradition, celle des imagiers de Chartres, Reims, Paris, Amiens et de tant d'autres merveilles, où les compositions, les portaisurt slout, forment les plus religieux poèmes, des poèmes où le lyrisme sculptural s'accorde à ravir avec les lignes et les pages de l'architecture.

A Villemomble, c'est la tradition retrouvée. Celle des Maîtres d'autrefois qui créaient un *tout* architectural, où « s'inscrivait » comme par enchantement la sculpture, dans une telle harmonie de lignes, de plans, de contrastes d'ombre et de lumière, que la masse s'animait comme une sorte d'organisme vivant, et que la matière se spiritualisait transfigurée.

Vassale était la sculpture, mais elle devenait comme la couleur de l'architecte; mieux encore, elle « faisait dentelle », donnant comme une coquetterie à la robe blanche de l'église... En prenant sa place parmi les grands plans, en y mêlant ses propres plans et ses propres volumes commandés par l'anatomie intime de l'édifice, la sculpture monumentale portait, pour sa part, le poids de l'organisme de pierre et contribuait à la splendeur de son équilibre.

* * *

Mais l'œuvre d'art est toujours subordonnée à l'emploi des matériaux qu'elle exige. Ces matériaux commandent la technique qui les façonne.

A Villemomble, la tour, d'une hauteur de 50 mètres, surmontée d'une croix de fer, est tout entière en ciment armé. La boule où s'enfonce la croix terminale est dressée en plein ciel par une « tour vivante » de saints et d'anges, hauts de 8 mètres, gerbe formidable de 24 statues géantes.

Or, ainsi que le rappelle l'artiste dans LA VIE CATHOLIQUE (février 1927) ces statues ont été sculptées dans une couche de ciment frais, épaisse de 12 centimètres environ, au fur et à mesure

SAINT LOUIS, ROI DE FRANCE,

par C. SARRABEZOLLES

Cl. Fiorello, Paris.

SAINT THOMAS D'AQUIN,

par C. SARRABEZOLLES.

du décoffrage, et donc par assises, en commençant par *tous* les pieds, en passant ensuite à toutes les jambes, hanches, poitrines, et enfin à toutes les têtes!...

Parlez-moi de routine maintenant!

Pour faire face aux conditions économiques du moment, voilà un artiste qui bouleverse la patiente économie des techniques ancestrales, « traverse » façons d'exécution, façons de mise en place, mais pour rejoindre deux principes fondamentaux : une œuvre d'art doit être subordonnée à l'emploi des matériaux; l'exécution des détails doit s'inspirer de l'ensemble.

Juché là-haut sur un échafaud des plus étroits, l'artiste ne peut prendre de recul, et il doit « marcher de l'avant » sans piétiner. Forcé de donner, à la minute, toute la plénitude d'une forme, toute une vision synoptique, obligé d'exalter les proportions, de ponctuer clairement les divisions essentielles, d'accentuer rapidement mais sans erreur leur logique secrète, d'assurer l'élasticité des chairs et *à l'évidence*, de rendre le jeu des connexions, d'accuser et de souligner exactement, selon leur importance vitale, les dépressions; contraint de se représenter, comme sous un éclair, les jeux géométriques des plans qui se contrarient autour de l'axe de sa tour, les jeux de lumière et d'ombre, les jeux de stylisation du caractère, du symbole ou encore le *détail typique* des personnages, contraint... *de vaincre ou de mourir*, l'artiste, l'imagier du XXe siècle doit posséder au bout des doigts toute la science du dessin, tout l'art de la taille, comme je sais par cœur l'Ave Maria.

* * *

A Villemomble, le mariage de l'art et de la science est parfait, et le « pastiche » est anéanti. Place à l'art Moderne!

Ah! Si l'architecte du moyen âge avait connu le béton armé et les audaces qu'il permet!... Il n'aurait pas trop souvent arrêté sa cathédrale dans son prestigieux élan, arrêté qu'il était lui-même par la lenteur de la mise en place, la pauvreté des moyens de construction, le manque de cet argent que l'enthousiasme de la Foi ne remplaçait pas toujours. Le béton lui aurait permis de ne pas interrompre ses travaux à mi-chemin. Ses matières à lui étaient si rebelles... Quelle

fatigue de monter encore! « Et si nous nous contentions de consolider la partie du monument qui est élevée »? s'écriaient-ils. L'élan s'usait à la fin chez ces braves.

A Villemomble, l'élan n'eut pas le temps de s'user, pas plus d'ailleurs qu'à Elisabethville (Seine-et-Oise). Quel surprenant accord dans cette dernière église! Légèreté des droites, des contreforts, finesse française de la tour aiguille. Grâce, dernier mot du beau! Grâce dans la répartition des sculptures, grâce de la jeunesse dans l'effet des contrastes des blancs et des noirs, si j'en juge du moins par les cartes illustrées, car la photo Chevojon, où *toutes* les ouvertures ont un « blocage », me semble plus sèche.

Cette église dédiée à l'amitié franco-belge est entièrement en béton sculpté.

Au bas, notre grand cardinal Mercier symbolise la Terre, notre Terre qui prie...

Au-dessus, les Armes de Belgique et de France défendues par leurs saints protecteurs, saint Michel et sainte Jeanne d'Arc; des anges portant les écussons des neuf provinces belges et des diocèses dévastés de France (Reims, Soissons, Noyon, etc.). Sous la Croix, l'Enfant-Jésus; au-dessus la Sainte Trinité; tandis que flanquant la flèche, des Séraphins portent les horloges. Harmonie neuve! Oui, mais tout l'esprit des constructeurs du moyen âge y tressaille. Les Francs se « retrouvent », les architectes francs et les sculpteurs francs.

Le génie chrétien continue...

* * *

Carlos Sarrabezolles a compris la leçon du passé. Ses statues vraiment monumentales se suffisent liées étroitement à l'œuvre architecturale.

Il est le sculpteur des clochers, des campaniles, le poète des clochers naissant ou renaissant aujourd'hui.

Il est puissant... comme Péguy est écrivain puissant, parce qu'il *sait*... et qu'il a du cœur.

Il *sait* combiner la largeur des plans avec l'ampleur des volumes.

Ses lignes creusées circulent en dessinant les détails qui harmonisent la masse, mais en soulignant aussi le donné architectural.

On pense au Puits de Moïse...

A Claus Sluter...

Même énergie dans la taille, qu'inspire un grand cœur. Même sûreté de main, de coup, de caresse... Même art de simplifier le détail des costumes, des attributs.

Art sain. Art jeune. On le retrouve dans la statue monumentale de saint Louis qui orne le portail de Saint-Louis de Vincennes.

L'œuvre est solide et spécialement caractérisée, originale.

Elle « illustre » le fameux passage des *Mémoires* de Joinville : « Tous les jours, il donnait à manger à une grande foison de pauvres, sans compter ceux qui mangaient dans sa chambre et maintes fois je vis que lui-même leur taillait leur pain et leur donnait à boire ».

Ainsi que le fait remarquer M. Fonclause (Construction moderne, 32) il s'agit d'une église de banlieue ouvrière, et l'artiste a soufflé dans sa technique quelque chose de fruste, en rapport avec l'édifice, d'un style mâle, œuvre des architectes Droz et Marrast. Ici, le sculpteur a retouché rapidement sa statue d'abord moulée.

La tête, avec sa couronne fleurdelisée et cette auréole qui la grandit, est d'une grande beauté. Rien de mièvre, rien qui rappelle l'iconographie ordinaire et banale. Une tradition religieuse se retrouve en même temps qu'une tradition artistique.

Le génie chrétien continue...

* * *

D'un caractère vraiment monumental est la statue de saint Thomas d'Aquin. Je cherche quelque défaut, par manie de critique d'art; je n'en vois pas. La construction intérieure est solide. On ne peut qu'admirer l'heureuse et adroite répartition des parties calmes alternant avec les cascades de plis gras et ondulants, et toute cette base en jeu d'orgue qui soutient si harmonieusement le personnage.

La tête tire son parti sculptural de ses volumes en rapport

étroit avec l'ensemble, comme aussi de l'opposition géométrique avec l'ostensoir, de construction diamétralement opposée.

La main gauche tient la *Somme*, et, dans un scindement ménagé avec goût, coupe, au premier tiers de la hauteur, un vêtement qui risquait d'être trop plat. Main et *Somme* forment encore appui de soutènement pour la tête, posée dans le capuchon aux lignes horizontales; tandis que l'arabesque des bords plissés du manteau témoigne, à son tour, de beaucoup de sens décoratif.

Balance des méplats et des creux, arabesque des plis, simplicité des lignes constructives, harmonie des volumes et des détails, même pour les mains ordinairement trop sacrifiées, largeur et générosité du rythme général, opposition réussie des gammes géométriques; tel, en résumé, apparaît ce chef-d'œuvre de statuaire moderne.

Il se trouve en l'Église du Saint-Sacrement de la rue Saint-Honoré à PARIS. Il y dit éloquemment ce qu'il signifie : *Saint Thomas s'inspirant de l'Eucharistie pour composer la Somme.*

Ainsi, une fois de plus, se joignent tradition religieuse et tradition artistique.

Le génie chrétien continue.

LA CHASSE DE S. ELEUTHÈRE

A LA CATHÈDRALE DE TOURNAI (1247)

L'une des plus belles du XIIIe siècle, et peut-être de tous les siècles, si l'on s'en tient du moins à celles que la méchanceté des hommes nous a laissées, elle dépasse, par sa perfection technique et anatomique, sa célèbre consœur, la châsse de Notre-Dame, chef-d'œuvre de Nicolas de Verdun, parure de la même cathédrale (1205).

* * *

En plein âge d'or du gothique, tandis que s'élevait le chœur de la cathédrale, vaste clairière au bout de la forêt romane, éclatante de jour, d'esprit, de poésie ailée, l'évêque Walter de Marvis, un Tournaisien, résolut de faire exécuter, en même temps, une châsse digne de ce chœur, digne surtout du premier évêque de son diocèse, comme de la foi désintéressée, ardente, enthousiaste de son troupeau.

Le 25 Août 1247, dans l'étincellement de ses ors et de ses émaux, la fierte achevée reçut les glorieux restes du saint fondateur, qu'elle recouvrit d'un luxueux manteau de joaillerie, irisé de feux les plus doux. Aux pignons et sur les faces latérales, aux versants du toit, commença, parmi les anges et les saints descendus là sous leurs dais, cette « conversation » des élus qui n'a pas de fin.

« Le chef-d'œuvre de l'orfèvrerie du moyen âge », s'écrie Didron.

Ils furent certainement plusieurs à y collaborer. Cependant, on n'en peut douter, le plan, le dessin-type, comme l'exécution des statues principales, sont d'un seul maître, malheureusement inconnu, mais vraiment maître, technicien de premier ordre, virtuose du modelage, poète aussi, faut-il le dire ?

Ayant observé de près la châsse de Nicolas de Verdun, sans doute l'artiste s'est-il écrié : « Nous ferons mieux »; mais il s'inspira de la conception architectonique de la déjà grande aînée, laquelle n'était qu'une réduction métallique des anciens sarcophages de pierre ou de marbre, aux « faces » ornées de personnages et d'arcatures.

Ce ne sera qu'au XIVe siècle que les châsses deviendront des maquettes d'église, parfois de leurs églises mêmes, comme à Bouillac (Tarn) et à Saint-Bénigne de Dijon.

Anatomiste bien savant pour son temps, notre artiste, par sa manière de camper, de silhouetter ses personnages, par son jeu si bien tombant et drapant des étoffes, est à l'avant-garde des imagiers qui couvriront le Parisis, la Champagne, la Bourgogne, toute la France et la chrétienté de leurs théories immortelles de statues.

S'il est vrai, comme volontiers l'admettrait M. le Chanoine Warichez, qu'un moine wallon, formé à l'école du Fr. Hugo d'Oignies, aurait exécuté ce travail peu de temps après la mort du génial orfèvre franciscain, son rôle cependant n'eût été que de second ordre, si j'ose dire. L'ornementation, les crêtes ajourées, les filigranes avec leurs pierres, les émaux, les cabochons, dont les trois gros surplombant, seraient de lui sans conteste; « l'estampage » aussi des folioles et des grappes si délicatement orfévrées rappelle nettement l'art habile et l'âme chantante d'Hugo.

Oui l'âme chantante, ainsi qu'il le déclare naïvement en signant une couverture d'évangéliaire : *Ore canunt alii Christum, canit arte fabrili Hugo*. D'autres, à plein gosier, chantent le Christ; mais, par son art d'orfèvre, Hugo, tout comme eux, chante!

Un chant! Un chant d'artiste! Un poème! Tel est l'art religieux, l'art tout court. *Canit arte*.

Sois-tu l'homme le plus érudit, si tu « n'entends » pas ce chant cette poésie, tu n'as rien compris à l'art, au geste des cinq clochers, par exemple, à la danse des colonnes autour du chœur, à la ronde des

saints autour d'une fierte, à la « vibration » qui rayonne du rythme de ces ensembles. Prière et poésie, écrit Henri Bremond. Définition de l'art. Définition d'une cathédrale, d'une châsse, d'un office liturgique, d'un psaume et de son antienne. Beau critique d'art, si savant, commence donc par être poète et « priant »... si tu veux comprendre, seulement.

* * *

Quant aux statues formant le « gros morceau » de cette œuvre tournaisienne, elles n'ont rien qui rappelle Hugo d'Oignies. Leur technique est bien supérieure, d'une virtuosité « anatomique » qui parfois annonce, pas de si loin encore, la Renaissance.

Les meilleures pièces — saint Eleuthère, le Christ glorieux, saint Pierre, d'autres — sont d'un *As*, comme nous disons aujourd'hui.

Pensez donc que cet *As* a pu réaliser certaines statues sans dépouilles. De la tôle d'argent, comme Minerve tel personnage est sorti tout entier, de pied en cap, saint Pierre, par exemple, sans une faille, sans additions rapportées, sans un fragment fondu. Certaines têtes n'ont pas une soudure. Même après le décapage, on n'en voit pas.

Et de quelle hardiesse le procédé du plissage n'apparaît-il pas! Derrière les petits carreaux verts sans rideaux de sa fenêtre, rue des Orfèvres, voyez-vous, par l'imagination, l'artiste battre, plier, arrondir sa matière, l'enfoncer dans les creux, suivre les formes du corps; drapant son métal d'argent comme de la soie, tirant sur son métal, l'amincissant jusqu'à deux et moins de deux dixièmes de millimètre. Une feuille de léger papier! Et encore cela va recevoir le ciment, puis subir la ciselure et la retouche!

Sur d'aussi faibles épaisseurs on ne peut évidemment pas utiliser l'émail. Qu'à cela ne tienne! Afin de calmer le miroitement continuel de l'argent doré, afin de ménager des jeux d'ombre et de lumière, l'artiste, aussi fin décorateur qu'habile modeleur, se servira de couleurs à l'huile, du rouge vermillon ou de son cher bleu gothique, par exemple; des traces en témoignent, encore aujourd'hui, aux

revers de quelques manches, sur un dépassant, à l'intérieur d'un manteau (1).

* * *

La structure générale de cette fierte est à la mode du temps. Deux longs côtés, deux versants formant toit, deux pignons. A l'intérieur, un coffre de chêne.

Aux latéraux comme aux versants, quatre niches, où (quelque peu en avant-corps sur le socle) les personnages sont assis ou debout, sous des arcades trilobées. Celles-ci leur font un dais merveilleux retombant sur des colonnettes jumelées, dont les fûts ciselés ont des bases reliées au sol par une vigne, des chapiteaux d'un style inconnu; le tout sur un fond d'arabesques de grande esthétique. Quatre niches fermées d'une lame d'or. Leurs bords s'animent d'un émail bleu incrusté de lettres d'or, minutieusement posées. Une vigne apporte l'or de son bourrelet ciselé, tandis qu'emmi les cabochons, emmi les pierres, émaux et ciselures alternent (2).

Avec leurs auréoles rapportées à l'endroit des têtes, leurs noms inscrits, leurs « instruments » protocolaires, voici, sur l'une des faces latérales, Jean, André, Paul, Pierre; sur l'autre, Barnabé, les deux Jacques que sépare Barthélemy (3); le premier versant contient l'Église, la Vierge et Gabriel, le Précurseur; le second s'orne de la Synagogue, des apôtres Matthieu, Philippe et Thomas.

Simon et Thadée n'ont pas trouvé place.

Dans les écoinçons, des anges en costume de clercs, et construits

---

(1) De peur de les oublier, disons tout de suite que les nombreuses *pierres* n'étant pas taillées, industrialisées, n'ont pas de valeur actuelle marchande, mais qu'elles n'en sont pas moins vraies, la plupart du moins. On dirait des cailloux parfois, tant elles sont frustes, sans polissage. Au cours de périgrinations dramatiques, quelques-unes ont disparu et sont remplacées par un rond de couleurs grasses.

(2) Les niches ont leur crêtage, qui semble fondu parfois. Le long du grand crêtage (sur le toit) court une bande qui paraît rapportée, simplement frappée.

(3) Beaucoup de mains et de pieds sont restaurés. Le travail récent des frères Georges et René Du Rieu est consciencieux, certes; mais c'est tout de même du « rapporté. » Les trop délicats seront les seuls, sans doute, à en souffrir... Qu'importe d'ailleurs? Sans leur intervention la châsse eût sombré sous les ruines.

LA CHASSE DE SAINT ELEUTHERE, A LA CATHEDRALE DE TOURNAI.

Cl. Messiaen

LA CHASSE DE SAINT ELEUTHERE, A LA CATHEDRALE DE TOURNAI

Détail des pignons.

tout d'une pièce, eux aussi, sans ailes comme dans les cathédrales de France, à cette époque. Statuettes d'un accent délicat et dont l'échelle est plus petite.

Aux pignons, à une grande échelle, trônent le Christ Vainqueur et saint Eleuthère; le Christ avec l'étendard, le saint avec les choncq-clotiers et sa crosse pastorale; tous deux *pleni gratiae et veritatis.* Nous reparlerons de ces deux chefs-d'œuvre.

Un peu partout où la place est libre entre les arcs, dans les coins, jusque sur les toits, on a ciselé des miniatures d'églises avec balustrades d'une allure franchement italienne.

Tel est l'ensemble de cette châsse où dominent partout les mêmes principes architectoniques et décoratifs.

Elle se couronne d'un crêtage n'abandonnant les remparts que pour s'enrouler en crosserons.

* * *

Devant pareil ouvrage, si complexe, tout rempli de mystère artistique, on se rend compte de ce qu'il y a de factice dans les limites assignées d'ordinaire aux époques de l'histoire des styles, comme dans les énoncés de leurs caractéristiques.

Voici donc un défilé de têtes, les unes sculpturales, aux volumes pleins, aux sommets puissamment inscrits, dont les yeux, les narines, les lèvres et jusqu'aux rides témoignent d'une main de maître, et qui vous font songer parfois aux bustes des précurseurs de Michel-Ange, aux « Antiques » même; et voici, d'autre part, à côté, des têtes qui ne sont que cheveux et barbe, un buisson de boucles capillaires sur un « soupçon » de visage linéaire! Une avalanche de ciselures ...

Vous dirai-je que l'atelier de notre maître avait, à notre avis, son « spécialiste » de la perruque et de la barbe? De la « recette » courante d'ailleurs.

Alors, les mois s'écoulant, pressé, le maître lui « passait » même ses meilleures figures, en lui recommandant la discrétion.

Mais l'autre était en verve.

Or, verve et discrétion, cela ne s'équilibre que pour le génie.

II

L'artiste qui composa le plan de la châsse, et s'aida de ciseleurs d'élite pour l'exécuter, s'est réservé — on ne peut en douter après une étude attentive — les deux pignons et leurs deux statues, purs chefs-d'œuvre : sans excepter l'une ou l'autre des versants et des faces, celle de saint Pierre, par exemple.

On peut dire qu'il s'est donné tout entier aux deux statues de saint Eleuthère et de Jésus vainqueur de la mort. Il y travailla, son âme y chanta comme l'oiseau chante au printemps.

Devant des pièces de cette envergure, on se rend compte de l'enthousiasme de ces artistes, lorsqu'ils construisaient et ciselaient un palais — une miniature de Ciel — plein d'anges, d'élus, de couronnes, de pierres flamboyantes, de trônes d'or en l'honneur d'un saint n'ayant pas cherché d'autre gloire que le Ciel, en l'honneur de ses reliques insignes.

Notre châsse, disons-le sans chauvinisme, c'est Reims en petit, une statuaire digne de la cathédrale du sacre.

Hymne ravissant de bonheur, chant du printemps de la Chrétienté de Tournai. Bonheur d'artistes créant, de leurs doigts habiles, de leurs doigts de fées, une fleur magique d'art; oubliant de la signer de leurs noms, afin de la donner mieux à leur saint préféré, afin de nous la donner tout à fait après s'en être séparés magnanimement.

Cependant dans un coin de frise aux ciselures plus fines, si vous avez de bons yeux, vous découvrirez une sorte de demi-signature, un chien à la poursuite d'un lièvre, un corbeau au-dessus.

Coquetterie d'artiste. Hugo d'Oignies, on le sait, signait comme cela.

* * *

Pour moi, on me passera cette apparente boutade, je ne connais rien qui témoigne davantage du complet don de soi, de

son temps, de son talent, de son cœur enfin, que le saint Eleuthère assis sous les archivoltes et le gâble du pignon, tenant d'une main droite ferme la crosse fine, portant dans la main gauche une maquette de cathédrale idéale, un rêve de cathédrale aux cinq clochers.

Pas une « faiblesse » dans cet ouvrage. La grâce du mouvement voile ce que l'art gothique a de raideur encore, de rappel hiératique, si j'ose ainsi parler; l'accent d'autorité épiscopale donne de la grandeur à l'ensemble, que tempère un vol de sourire à peine esquissé rayonnant du visage.

Oh! Nous sommes loin du modèle d'atelier. La tête surtout est « sculpturale ». Sincère dans son volume, posée avec grâce sur le cou, elle s'incline légèrement à gauche. Nez busqué, arcades sourcilières nettes, front bien délimité, rides modelées dans le plan. Yeux grands ouverts à la lumière du Ciel. *Lux perpetua luceat eis. Cum sanctis tuis...*

Les « palais » à l'italienne, avec clochers à jour, semés un peu partout, ne sont pas des conventions archaïques. Au Ciel, « il y a beaucoup de demeures dans la Maison de mon Père ». Comme il y a du pain en abondance pour les yeux, le pain de la Beauté parfaite, dont les saints ne peuvent se rassasier jamais; au contraire du bouddha aux paupières closes, figées à jamais dans le rien.

Dirons-nous que l'artiste insiste sur la bonté, la douceur de la sainteté, en bouclant les cheveux, en « arrêtant » délicatement par une barbe « de bonne tenue » l'ovale du visage, en ouvrageant le triangle gentil de la mitre, où s'étend une vigne?... C'est trop clair.

Autour du cou, voici le collier le plus riche... Un pallium superbe d'orfrois pare les épaules... D'une exactitude littérale, la robe épouse les formes du corps avec tant de souplesse!

Le modelé des plis est large, pour l'époque. Son animation fait oublier le métal. On ne songe plus qu'au souple tissu, au ravissant travail de ciselure, au dessin gravé non moins exquis, à tant de choses fouillées qui prouvent beaucoup d'amour. Bien du génie aussi, pour harmoniser de la sorte l'accentuation des volumes et la multiplicité des jolis détails, la « membrure » saillante quand même et la minutie du ciselage. Les mains, par exemple, vivent sous leurs gants; comme les pieds dans leurs chaussures, lorsqu'ils se posent sur l'échine du monstre bicéphale (tête d'âne et tête de bouc) qui sert d'escabeau.

Telle est la royale figure d'Eleuthère, assis sur la chaise curule, sous le trilobé des arceaux pleins d'ombre, à côté d'anges valant ceux de Reims et qui sourient ou qui chantent, dans un flot de fleurs de métal où luisent les émaux et les pierres; parure enchantée vraiment de la sainteté.

* * *

La figure non moins royale de Jésus vainqueur de la mort illustre le pignon formant paroi de fond au sarcophage dont la statue de saint Eleuthère barre la porte. Le Christ avec son étendard, ce serait, je le crois bien, le « morceau » préféré des artistes « modernes ».

Pourquoi donc ?... Les artistes modernes ont un « faible » pour les modelés puissants. Or, la tête sur la colonne de son col est d'un caractère puissant; le torse également, malgré l'anatomie plutôt naïve encore. Quel beau dessin dans les raccourcis, à l'avant-bras de la main droite; pour le geste aussi de la main gauche. Il n'est pas jusqu'aux cheveux qui ne soient savamment ondulés; jusqu'à la barbe qui n'ait des hachurations de choix.

Maladresses certaines et certaines retouches; mais qu'importe dans l'ensemble ?

Et comment ne pas admirer le parti décoratif des retombées de la draperie sur l'épaule, ainsi que la souplesse des plis accusant les gestes ?

Une ciselure — la vigne stylisée — ourle les bords de la robe, tantôt en droite ligne, tantôt en course sinueuse.

Sur le lion et le dragon — figures désignant les pays où n'a pas encore pénétré la foi — les pieds nus et écartés du Sauveur reposent... *Et conculcabis leonem et draconem.*

Droite, quelque peu obliquante, la hampe de l'étendard ajoute à l'équilibre. L'équilibre, c'est, au fond, la note distinctive de toute cette statuaire. Il permet à la lumière de s'accrocher aux sommets, aux angles, et fait « jouer » tous les éclairs du métal.

Quant au *Christ ressuscité*, vainqueur de la mort, gage et modèle de notre resurrection, il ne faut pas être surpris de le trouver ici, à l'honneur. Il apparaît ainsi dans la plupart des sarcophages chrétiens primitifs et des châsses du Moyen-âge. On en faisait déjà comme un *Christ-Roi*. D'ailleurs la dévotion au *Christ-Roi* était plus « populaire » qu'on ne le pense généralement, à cette époque du Moyen-âge où l'Église, couvrant de ses cathédrales le monde civilisé, jetait comme un cri vainqueur : « Maintenant, mes enfants, l'hiver est passé, passés les mauvais jours où l'Europe avait encore à se délivrer du vieux paganisme, chantons le Christ enfin Roi des âmes, de nos âmes ». De cette joie de l'Église du Moyen-âge, cette statue est un témoin éloquent, comme cette châsse tout entière, comme les cinq clochers glorieux de la cathédrale.

* * *

Or, cette œuvre à nulle autre pareille peut-être était, il y a quelques mois, à deux doigts de la ruine (1932).

Ceux qui, jadis, l'avaient « restaurée » n'avaient fait que « camoufler » le péril par des trucs indignes d'eux, du plâtre, de la cire, du plomb, qu'ils avaient recouverts d'une vague dorure à la feuille. Au décapage, ce fut de la stupeur ! Un pied manquait ici, une main là, ailleurs des genoux, des épaules, et même quelque poitrine entière. Sans compter de multiples bosses, des affaissements, des effeuillements du métal. Sans compter des calvities avancées.

Parfois l'argent était devenu poreux et son redressage, le redressage des plis, semblait une gageure. Parfois une volatilisation incomplète du mercure après l'amalgame pour la dorure avait produit des cassures, du fendillement sur du métal excessivement mince, mince comme du papier fin.

Les pérégrinations dramatiques de cette châsse, dissimulée, dit-on, aux jours de la Terreur, dans de vastes tonneaux et roulant avec eux, l'ont naturellement disloquée.

Bref, sous la surveillance d'un délégué de la Commission royale des monuments, deux jeunes orfèvres ont accompli l'ingrate besogne — besogne de savetier — de « restauration », de consolidation, de soudure...

Sauvetage périlleux. Pour qu'il fût parfait, il eût fallu des anges.

Tel qu'il est, grâce à la patiente probité des deux frères, le joyau est « ressuscité ». Alleluia... (1)

---

(1) On sait qu'Éleuthère naquit vers 456, au sein d'une riche famille gallo-romaine à Blandain; Page (avec le futur Saint-Médard) au palais mérovingien de Tournai; puis, en 486, comte de Tournai, lorsque Clovis transféra sa capitale à Soissons; puis enfin, après la conversion de Clovis, évêque de Tournai; Éleuthère mourut en 531.

Il fut inhumé à Blandain. En 897 se fit l'élévation de ses reliques. En 1064 celles-ci furent transportées à la cathédrale de Tournai. En 1247 Walter de Marvis commandait sa châsse.

ART PICTURAL

LA CÈNE, par Th. Bouts

LA PRÉSENTATION, par Hans Memling

LA NATIVITÉ, par Hugo Van der Goes

LA DÉPOSITION DE CROIX, par Roger de la Pasture

L'ANNONCIATION. (corridor) par Fra Angelico

» (cellule n° 3) » »

LA VIERGE DU MAGNIFICAT, par Sandro Botticelli

LA VIERGE DE SAN SISTO, par Raphael

LA NATIVITÉ, par Ribéra

LES MANGEURS DE MELON, par Murillo

PORTRAIT DE BONIFACE AMERBACH, par Holbein le Jeune

L'ANNONCIATION, par Maurice Denis

BRUXELLES, LE MATIN, par Joseph Stevens

Cl. Musée Ancien, Bruxelles.

LA CENE

par Thierry BOUTS

Cl. Bulloz, Paris.

LA PRESENTATION AU TEMPLE,

par Hans MEMLING.

LA CÈNE

PAR THIERRY BOUTS (1400-1475)

(Collégiale Saint-Pierre, Louvain)

Le triptyque eucharistique, commandé en 1464 (1), à Thierry BOUTS, « pourtraiteur » de la ville de LOUVAIN, par les membres de la Confrérie du Saint-Sacrement, établie à l'église Saint-Pierre, fut achevé en 1468 et placé dans cette église, afin de populariser le récit évangélique de la CÈNE, et, en même temps, les figures de l'Eucharistie les plus célèbres de l'Ancien Testament. Quatre de ces figures ont été représentées :

---

(1) « A cette époque — écrit Van Even (Louvain dans le passé et dans le présent Louvain, Fonteyn, 1895, pp. 326-27) — le culte de l'Eucharistie, qui constitue la reconnaissance publique de la royauté du Christ, était très vivace et très répandu. Si la foi entre par les oreilles, elle s'insinue également par les yeux. Aussi entourait-on le culte du Corpus Christi de toutes les splendeurs des arts somptuaires. En 1432 on érigea à Louvain une confrérie du Saint-Sacrement. Elle ne tarda point à prospérer; au milieu du xve siècle, elle était devenue l'une des associations pieuses les plus nombreuses et les plus importantes; elle contribua plus qu'aucune autre à l'embellissement de notre collégiale. C'est avec un touchant intérêt que nous avons lu le compte relatif à l'exécution du chef-d'œuvre... La confrérie n'était pas en mesure de payer à elle seule le triptyque: mais elle comptait sur le concours des fidèles, et en effet, au premier appel, le public lui vint en aide. »

1° La rencontre d'Abraham et de Melchisédech, tous deux à genoux devant le pain et le vin symboliques;

2° La manducation de l'Agneau Pascal, où l'agneau, selon la tradition, est le symbole du Rédempteur, qui s'immolera pour sauver le monde, et la figure de l'Eucharistie qui renouvelle, d'une façon non sanglante, le sacrifice de la croix;

3° La récolte de la manne au désert;

4° Elie réconforté par un ange dans le désert, dont le symbolisme saute aux yeux.

Avec une religieuse attention, étudions le panneau central : LA CÈNE.

Des « curieux », rencontrés naguère en face de cette œuvre, à LOUVAIN, réprimaient difficilement un sourire soi-disant malin, devant la soi-disant « naïveté » de Thierry. Les pauvres! Thierry Bouts était loin d'être un naïf! Il savait très bien, croyez-le, que l'Eucharistie ne fut pas instituée dans une salle à manger gothique, à proximité d'une grand'place à pignons, encore moins devant les confrères du Saint-Sacrement de Louvain. Il avait pratiqué l'Évangile et il lui aurait suffi d'ailleurs de n'être plus un enfant. Thierry n'ignorait pas que « la nuit était venue » que, d'autre part, la grande hostie des célébrants n'était point dans les mains de Jésus, pas plus que ces cristaux taillés ne brillaient sur la table du Cénacle, pas plus que la statue de saint Pierre ne décorait le tympan de la porte. Thierry, comme Jean van Eyck et Roger de la Pasture, ses contemporains, comme Memling et Rubens et Véronèse et tous les grands Maîtres, Thierry est un poète, un poète mystique, une sorte de voyant, dirais-je volontiers.

Le « pourtraiteur » de Louvain a conçu, porté dans son imagination d'artiste et dans son cœur de croyant, durant deux, trois, quatre ans, ce chef-d'œuvre. A la manière des mystiques, poètes si profonds, il l'a vécue. Thierry a vécu la Cène, en la transposant dans sa vie à lui, sa vie quotidienne, sa vie familiale. Il ne pouvait concevoir la Cène comme une œuvre morte, ni seulement passée, alors que, sous ses yeux de chrétien, elle se renouvelait tous les jours, et que, chaque matin, le Christ invitait les fidèles et lui aussi, Thierry, à la table du Cénacle, à la Sainte Table. Poète et mystique,

il concevait, avec raison, cette première Messe (cette première communion) immortelle, et, j'ose ainsi parler, continuelle...

N'est-ce pas une impression semblable que nous laisse la lecture de quelques historiens de la vie de Jésus, nos contemporains, poètes d'ailleurs plus qu'historiens, convertis d'hier, et qui n'ont pu comprendre l'Évangile, le traduire et le commenter qu'à travers leur temps, transposant d'instinct discours et paraboles du Seigneur ?

Pour Thierry, poète et mystique, je le répète, à quoi bon chercher l'exactitude toujours discutable de la couleur locale ? La restitution du cadre ancien ne l'intéresse pas. Futilités et jeux de pédants ! C'est lui, Bouts, qui reçoit le Christ et les douze dans la maison de ses rêves, plus riche que le plus riche manoir de Louvain. Il y mettra la splendeur de larges fenêtres à remplages, une cheminée avec sa hotte, un carrelage de marbres ajustés en dallage clair, des échappées délicieuses sur la ville, des enfilades de jardinets élyséens, que sais-je encore ? C'est Thierry lui-même qui reçoit la petite « église » naissante et son divin chef pour l'institution du plus grand sacrement... Les critiques n'en doutent pas, puisqu'ils prétendent que c'est lui, lui-même revêtu d'une houppelande bleue, bordée de brun, coiffé d'un bonnet à la Téméraire, qui est debout près de la crédence. Et nous le voulons bien. Il a invité certainement le Prévôt de la Confrérie; et, lui, premier des confrères, ici dernier, sert à table. En ce moment solennel où Jésus consacre le pain, opère la transsubstantiation, le serviteur improvisé communie spirituellement, très recueilli. Et c'est un portrait « enlevé » que le sien !... S'il faut en croire M. Hulin de Loo, les deux fils de Bouts sont aussi parmi les invités. Vous apercevez leurs deux bustes au guichet de l'office, où il fait nuit... Ces « anachronismes » étonnent. Mais les artistes les avouent et les recherchent. Véronèse les proclamait sans détours devant ses juges. Chez Thierry, en tout cas, rien ne peut être trop beau pour recevoir Jésus et célébrer le mystère d'amour. La lumière terrestre ne lui suffit pas, bien loin qu'il puisse se contenter de bougies, comme on le voudrait. Il invente une lumière inconnue, « surnaturelle » qui chasse les ombres de partout, de dessous les solives, des recoins, enveloppant de son mystère argentin visages, velours, soies, nappes et cristaux, le plat avec l'agneau, les murailles, heureuse et pure, comme l'état de grâce !

* * *

Jésus, qui de la tête dépasse les douze, bénit l'hostie et prononce lentement les paroles les plus fécondes qu'un Dieu puisse prononcer : « Prenez, mangez, ceci est mon corps, livré, rompu pour vous, froissé, brisé sous les coups ». Sur son visage hiératique, à première vue froid, que l'artiste ne pouvait d'ailleurs concevoir autrement, toutes les qualités de l'âme étant en Jésus au même niveau sublime, sur ce visage vous pouvez lire l'âme haute du Christ, victime obéissante, dont le regard lointain et proche suit la Passion qu'évoquent ses paroles, et fixe sa mort en Croix. Ame du prêtre de la Nouvelle Alliance accomplissant le grand rite de l'Immolation mystique et sur le point d'ordonner à ses apôtres de continuer en mémoire de lui.

Vivement ému par la transcendance de ces choses Thierry (flegmatique de tempérament, paraît-il) s'est surpassé et a surpassé la plupart des grands artistes, en répandant, avec une délicatesse incomparable, sur les visages des Apôtres, les sentiments qui gonflent les cœurs chrétiens. Dans une sorte de raccourci de riche humanité chrétienne, il a concentré les reflets nuancés des âmes communiantes, au moment solennel.

A la gauche de Jésus, c'est Jean qui se donne, s'abandonne, tendre à la façon des Vierges, toujours prêt à se briser d'amour; c'est Jacques le Mineur et c'est Jude, ses deux cousins, presque deux sosies, plus consternés à l'annonce des souffrances et dont l'amour est un amour de compassion. A la droite de Jésus, Pierre, les mains ramenées sur le cœur, fait le geste classique de l'humilité résignée, ce geste que popularise Angelico, quand, à l'heure de *l'Ecce ancilla Domini*, il peint une Madone. Derrière Simon-Pierre, André son frère fait songer à tels chrétiens que nous connaissons, si beaux, ardents de désir, lèvres tremblantes, mains jointes, à la Table Sainte. A ses côtés, voici Jacques le Majeur, frémissant d'horreur et détournant la tête devant le spectacle de la Passion qu'un Dieu seul peut regarder en face; et c'est Thomas, sans doute d'abord étonné, mais qui adore reconnaissant, tandis que son proche voisin, homme du peuple, joint des mains sincèrement dévouées.

La figure butée, la main rejetée sur la hanche gauche dans un sursaut de défi, Judas, silhouette mauvaise, résiste à

cette nouvelle grâce, la plus forte, non encore la dernière de Jésus...

A l'angle droit de la table, deux genres d'étonnements : celui d'abord qui fait se redresser le corps et le col; puis, à côté, l'adoration candide, après un instant d'hésitation.

Peut-être aussi, selon l'idée de l'artiste (car l'artiste aime à représenter simultanément des actes successifs; ainsi procédait-on dans les *Mystères*) Jésus prononce-t-il déjà les paroles conférant le Sacerdoce. L'Evangile nous apprend que ces paroles furent prononcées une première fois après la consécration du pain. Et sans doute Thierry songe à l'ordination sacerdotale, mais veut aussi représenter, à côté des prêtres, les « profanes », dans sa personne et celle de ce Prévôt dont la curiosité sceptique rappelle les « douteurs ». En tout cas, de sa part, c'est faire preuve de grande modestie, comme d'enjoindre à ses fils, là-bas, de « jouer » l'indifférence! Le sujet a été mûrement médité avant d'être exécuté, ne l'oublions pas. Il y a les croyants, les douteurs, les indifférents, autour du mystère le plus profond de la foi.

* * *

Il est temps de conclure. On peut, si l'on est difficile à contenter, critiquer la technique de Bouts, ses gestes, par exemple, non exempts de raideur mais, sans rien pourtant d'étriqué; on peut discuter son art de construire et Thierry qui s'entendait très bien en perspective sourirait le premier des perpendiculaires que d'aucuns essaient de tirer sur son plan de la Cène. On épiloguera sur les « rouges » et sur l'épaisseur de certaines touches ou encore sur la recherche évidente de quelques effets... Soit! Mais personne ne pourra dénier à Thierry Bouts cette gloire, à coup sûr très rare, d'avoir atteint le fond des âmes; d'en avoir exprimé à merveille les sentiments délicats et complexes; d'avoirrendu, d'un pinceau extrêmement subtil, les complications d'un drame intérieur; d'avoir manifesté par des reflets non équivoques la foi et l'amour des saints, les cimes mystérieuses de l'âme d'un Homme-Dieu; d'avoir enfin ressuscité et exalté devant nous la piété des premiers prêtres et des premiers communiants; et ainsi, de la seule façon possible à un peintre, d'avoir répondu à l'ordre de Jésus aux Apôtres : « Quand vous ferez ceci, souvenez-vous de moi ».

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE

PAR HANS MEMLING (1435-1494)

(Volet du triptyque de l' « Adoration des Mages. — Hôpital Saint-Jean, à Bruges)

Près de Van der Goes de Gand et de Roger de Tournai, avec lesquels, non sans raison, il est souvent confondu, Hans de Bruges peut être placé au premier rang des géants de la peinture religieuse.

Homme exceptionnel, il semble avoir été désigné par la Providence pour exprimer l'inexprimable, le dedans mystérieux des âmes saintes, et, jusqu'à un certain point, la grâce surnaturelle.

Sous ce jour Memling nous apparaît dans sa *Présentation au Temple* du Musée de l'Hôpital Saint-Jean, à BRUGES.

Elle forme un volet du célèbre triptyque de *l'Adoration des Mages*, dont l'autre est le plus gentil *Noël* du monde. Avec toute l'harmonie de ces tons sourds que chérit l'artiste, son rouge et sa sanguine, ses bleus profonds, ses bruns et ses noirs veloutés, il nous fait voir, à gauche, dans le berceau où naît le divin Agneau, le berceau même de l'Église; au centre, dans le plus accompli peut-être de ses tableaux, il célèbre l'appel de cette Église aux peuples assis à l'ombre de la mort; à droite, enfin, offrant l'oblation pure, sainte, immaculée, c'est encore l'Eglise, dans la personne de Marie, la Vierge-prêtre, qui monte au véritable autel, et, après son propre offertoire, met entre les

mains du prêtre l'hostie du Sacrifice nouveau, le Pain descendu des cieux.

Ainsi se transpose la scène du Temple ancien.

Memling en fait une Action qui se passe chaque jour sous nos yeux, et ne cessera qu'à la consommation des siècles. A la vérité historique, sauvegardée d'ailleurs pour le fond, le poète, en symboliste qu'il est et qu'ils sont tous à cette époque, préfère la vérité mystique, elle aussi pure vérité.

* * *

Quelle ampleur va prendre le sujet!

Petite chapelle romane, d'un gris quelque peu doré, où montent des colonnettes aux gorges ravissantes, tiges sans nœuds, comme les saintes pensées; où les baies, aux arêtes admirablement dessinées, sont des jours à peine consentis sur l'extérieur, demi-jours légèrement bleus; où le portail donne sur un long préau monacal, ne laissant guère entrer la lumière du dehors; cette petite chapelle romane mystiquement éclairée par Celui qui est la Lumière, *lumen ad revelationem gentium*, devient le symbole de l'Église catholique s'élevant en sa calme splendeur au milieu du monde. Elle est à ses yeux une miniature de ces vaisseaux immenses que l'Eglise du moyen âge appareillera au centre des Cités et qu'elle décorera du nom de Cathédrales.

L'autel bien planté dans sa simplicité s'encadre de courtines vertes sur lesquelles se détachent la blancheur du cierge, le bulbe de feu, l'ocre du chandelier. Recouvert de fin linge, dont le vert des bords rappelle celui du rideau, tandis que musent sur les degrés le gris et le bleu, l'autel est comme préparé pour la Messe.

* * *

Nu, victime entièrement vouée, victime et hostie blanche, n'ayant pour tout mouvement que celui de la main gauche vers Siméon, l'Enfant — dont la physionomie est au-dessus de son âge —

baisse les paupières et réfléchit à un autre offertoire, sanglant celui-là, que sa divine prescience dresse devant Lui; geste communicatif, qu'esquisse avec Jésus le conciliabule d'âmes d'élites méditant, paupières mi-baissées, la même vision intérieure; vivant rétable autour de Celui qui est déjà un signe de contradiction; trio de compassion et d'amour.

A l'arrière-plan, l'artiste a placé Joseph un peu dans l'ombre, comme à regret, parce qu'il fallait rompre la symétrie du groupe, sans pourtant l'écarter de la scène principale qui se passe au fond des cœurs. Il suffit de considérer son front incliné, ses yeux distraits du pauvre panier d'osier, où sa main prend les colombes, pour percevoir une pensée à l'unisson des autres.

C'est la minute du silence!

Le vieillard Siméon — dont l'Évangile ne dit pas qu'il était prêtre, mais qui l'est aux yeux de Memling, et même un prêtre de la Loi nouvelle — le saint vieillard reçoit l'Enfant avec cette vénération timide, *justus et timoratus*, du premier communiant; celle aussi du prêtre à cheveux blancs, qui, regardant l'Hostie consacrée avant de se communier lui-même, tremble que ce ne soit pour la dernière fois. Siméon ose à peine effleurer de ses mains indignes la chair divine que Marie seule est digne de toucher; mais, le front penché vers le Trésor de la terre et des cieux, il symbolise le prêtre souple aux invites de la grâce. Minute d'extase. L'Esprit parle : « Le Messie que tu attends, le voici devant tes yeux, ainsi que je te l'ai promis ». Et peut-être les lèvres du vieillard vont-elles se poser sur le front qui sera un jour percé d'épines — Dieu allant toujours au delà de ce qu'il a promis — pour se purifier, comme autrefois celles du prophète au contact du charbon ardent, puis Siméon prophétisera :

Maintenant, laisse ton serviteur s'en aller en paix,
O mon Maître, qui tiens
Si bien ta promesse!
Car mes yeux ont vu ton salut, celui que tu préparas
A la face de tous les peuples
La Lumière qui, des ténèbres, fera sortir
Les Nations,
La gloire d'Israël, ton peuple!

Hans MEMLING a visiblement choyé cette figure sacerdotale! Il n'a pas fait le portrait brutal d'un moine, comme l'aurait fait sans doute un VAN EYCK ou un Gérard DAVID, mais il l'a regardé à travers le prisme d'une tendre affection. C'est l'âme qu'il nous livre bien née. Memling se fait bon enfant, si j'ose dire, atténue la rudesse des rides, appuie pour l'accent, avec cette mesure qui est le secret du génie. Sur ce visage parcheminé, honnête et clair, il y a comme une caresse furtive où quelqu'un a mis le meilleur de son cœur.

Probité, sincérité, ces deux vertus jaillissent comme sous la main d'une fée, lorsque l'artiste dresse devant nos yeux la stature merveilleuse de la bénie Vierge, de grande race, sans pose, ingénument belle, toute à sa haute mission. Pensée d'une pudeur charmante, Hans lui donne des habits de religieuse, et, vraiment, qui donc après le Prêtre est plus proche de Marie que la religieuse? La Vierge-prêtre a donc pris la coiffe blanche aux ombres bleutées, le beau manteau bleu de roi, aux bords dorés. Sa robe est plissée comme une aube sacerdotale, et le manteau drapé dessus est d'une coupe monumentale. L'arabesque monte en s'incurvant gracieusement et, fleur au grain serré, satiné fin, voici le visage, aux traits doux, s'encadrant dans une coiffe qui s'enlève sur les rabats.

A travers les siècles chrétiens bien rares sont les artistes de la Madone, qui, par un talent aussi personnel, aussi profond, ont pu réunir avec cette discrétion la grandeur et la bonté, la gravité de l'inspiration et la tendresse aimable, l'extase en dedans et la préoccupation extérieure.

* * *

Il y avait là aussi, dit l'Evangile, une veuve remplie de l'Esprit de Dieu, qui s'appelait Anne, fille de Phanuël, de la tribu d'Aser, avancée en âge. Elle ne s'éloignait jamais du Temple. Nuit et jour, elle servait Dieu dans les jeûnes et de continuelles prières, rendant grâces et bénissant le Seigneur.

A la veuve aussi MEMLING donne la guimpe des moniales. Il en fait le type de la femme forte, de la chrétienne dévouée au service de Dieu. Son visage osseux est dessiné avec une attention particulière. Elle regarde avec toute son âme.

Joseph est représenté sous les traits d'un moine qui a posé bien des fois devant l'artiste dont il était sans doute le familier. Avec une sympathie visible, cette joie d'exprimer une âme contemplative, Memling s'est amusé à dessiner les menus stigmates d'une vie pénitente et toute sacrifiée.

* * *

Commandé en 1479, par le frère Jean Floreins Van der Riist, trésorier et frère-jaugeur de l'Hôpital Saint-Jean, dont le monogramme se lit au revers et dont le portrait se trouve à gauche du panneau central, ce triptyque est le plus achevé peut-être de toute l'œuvre de Memling. Le peintre s'y montre au courant de tous les secrets de son métier. Il est réaliste, c'est évident, mais les âmes l'intéressent d'abord et rien ne vaut à ses yeux le plaisir de les exprimer. D'un goût épuré, élevé, il se possède, se retient, plein de respect devant elles.

Les mystères chrétiens sont pour Memling des thèmes tout gonflés de la plus haute poésie. On nous dit qu'il aimait à peindre les traits si éveillés de sa propre physionomie, soit à l'embrasure d'une porte, soit sur l'appui d'une fenestrelle, voulant rappeler ainsi que son âme de chrétien aimait à contempler les mystères sublimes. Cela n'était pas nécessaire : son âme est partout présente, on la devine partout dans ses œuvres.

Le cierge allumé sur l'autel symbolise cette Lumière qui fait sortir de leurs ténèbres les nations et l'Amour qui se consume pour elles...

Voilà pourquoi, chez nous, le prêtre bénit les cierges en cette fête de la Présentation que nous appelons Chandeleur.

Chez les Grecs on la nommait *fête de la Rencontre*. Les plus belles âmes de ce temps-là, en effet, se sont rencontrées en cette minute solennelle.

LA NATIVITÉ

PAR HUGO VAN DER GOES (1420-1482)

(Galerie des Offices, Florence — Partie centrale du triptyque)

Disons que c'est une Nativité, puisque le catalogue du Musée de Florence se sert de ce mot, mais, à notre avis, c'est d'abord une *Adoration de l'Agneau* ou de l'Enfant. Depuis Van Eyck, tout artiste puissant en œuvres et en talent voulait *son Adoration de l'Agneau*, selon sa propre inspiration. Hugo, qui travaillait à Gand, à côté du merveilleux chef-d'œuvre, attendait l'occasion d'exprimer la sienne, *son Adoration*, à sa manière.

Elle s'offrit, en 1467. Il fut prié de venir à Bruges, pour travailler à la décoration de la ville, en vue de l'entrée de Marguerite d'York, comtesse de Flandre. Toute l'élite des artistes du pays était convoquée. Hugo Van der Goes émergea vite de l'élite même. Quelqu'un, qui n'était pas, comme on dit, le premier venu, le distingua. Directeur de la banque des Médicis, à Bruges, opulent, appartenant à cette famille Portinari de Florence, protectrice des peintres, renommée pour sa charité, Thomas, fin connaisseur et pur florentin, commanda au peintre Hugo un grand rétable pour le maître-autel de la chapelle d'un hôpital de Florence construit par ses parents. Et j'imagine volontiers les dernières paroles du banquier : « N'oubliez

pas, Hugo, que les Toscans aiment le beau travail et s'y entendent. Faites en sorte qu'ils aient une idée du chef-d'œuvre de votre Van Eyck »!

* * *

L'Agneau, le petit Agneau mystique est nu, couché à même le sol, mince hostie tombée du ciboire. Une vaste auréole fait au corps frêle un berceau de rayons, vrai corps d'enfant, artistement pétri. Belles rondeurs et ravissants méplats. Faites en le tour à votre aise, il y a de l'espace autour de Jésus naissant à notre vie, grelottant à notre froid.

Il regarde sa mère et sa mère le regarde si pleinement que cette adoration lui suffirait en ce monde et qu'il en oublie ses premières souffrances. Comme l'a dit saint Luc, elle médite sur tout ce qu'elle entend et voit à ses côtés, la première messe de la Terre, le premier *Gloria in excelsis!* Les Anges, qui planent au-dessus des pâturages, chantent : « Paix sur la terre aux hommes bien-aimés de Dieu »! Ils ont reçu, les premiers, la grande, la bonne nouvelle, Dieu leur révélant les choses à mesure qu'il les accomplit. L'armée des anges, *militia cœlestis exercitus*, est descendue; les voici qui « officient » et chantent le *Sanctus* brodé sur la frange de leurs chapes, les voici qui adorent comme au pied du trône de l'Eternel. Les bergers, aussi arrivent transfigurés. *Magnificat* chante au fond de leurs âmes. *Recordatus misericordiae suae*. Dieu n'écoute que son infinie pitié, Il vient à la rencontre du prodigue et l'Agneau efface ainsi les péchés du monde.

Le peintre Hugo a choisi l'instant où le premier Ange, à droite, fait signe d'approcher, pour imaginer une sorte d'*Elévation*, dont la solennelle vision arrête le vol des esprits célestes, leur fait joindre les mains en un geste de prière, ou les leur fait ouvrir en un geste sacerdotal, celui du Canon de la Messe. La solennelle vision arrête Joseph qui apporte une botte de paille, et qui, en souvenir sans doute de Moïse devant le Buisson ardent, laisse ses sandales, tombe à genoux, joignant ses doigts de tâcheron avec une touchante ardeur. Ceux-là, dont Jésus dira plus tard aux envoyés de Jean : « Les pauvres ont reçu la bonne nouvelle », sont de la fête. Le Ciel visite

la Terre. Le ciel officie. Chapes, chasubles, dalmatiques, aubes de linon, étoles d'or, les clercs du ciel ont pris leurs atours.

Selon la magnifique expression du Martyrologe de Noël, la terre est consacrée par le très miséricordieux avènement du Verbe incarné; et cette clarté dont le monde est soudain baigné, Hugo la fait éclater à Minuit, clarté nouvelle qui ne s'éteindra plus, et durera, lumière de grâce, autant que les siècles. L'humanité ne cessera plus d'être sur le cœur de Dieu. Qu'elle chante son bonheur! Noël, Noël, chante ta délivrance! Que les fleurs des jardins et des champs, iris, giroflées, violettes, pieds-d'alouette encensent le Rédempteur! Que tout ce qui vit acclame sa miséricorde! Que s'accomplissent les paroles d'Isaïe : « Le bœuf connaît son Possesseur et l'âne la crèche de son Maître ». Que les monts de Sion exultent de joie! Que rutilante soit l'aurore! Et que la plus humble des herbes du chemin tressaille sous la Rosée que font pleuvoir les nues!

Je ne me trompe pas. Tel est l'accent lyrique que prend la page merveilleuse de Van der Goes. Il est poète, l'un des plus grands poètes de cette église catholique, amie du haut symbolisme, du mysticisme pur, et qui trouve toujours dans les artistes de savoureux interprètes. Ces ruines au troisième plan, avec leurs toits pourris, leurs fenêtres ouvertes aux oiseaux du ciel, symbolisent les vieilles religions païennes qui vont s'écrouler comme ce portail vermoulu surmonté d'un ours accroupi, cette colonne, ces arceaux, débris d'un temple jadis majestueux. Le livre des *Méditations* du pseudo-Bonaventure contait d'ailleurs que Marie, à la Minuit, s'était appuyée à une colonne qui se trouvait là. Symbolisme encore cette ville, là-bas, toute gothique avec ses pignons, et qui figure la foule des bourgeois qui va s'ébranler à son tour pour venir à l'Enfant-Dieu. Car les riches viendront après les pauvres. Ainsi l'a ordonné le divin Pauvre. Une barrière à claire-voie s'ouvre, les voilà déjà!

* * *

Le poète sait son métier de peintre. C'est savoir son métier que de jouer ainsi avec la lumière, une lumière inconnue aux hommes, surnaturelle. Même dans les ombres elle vit. Elle rend palpables les

visages, elle souligne franchement les rouges, les bruns, les bleus, toute la gamme des bleus, des gris, des clairs, les épurant, les faisant parfois diaphanes, et les volatilisant presque. Quelle belle invention d'artiste! Et comme cela le rend sympathique! Cette caresse de lumière, c'est son âme, la grâce qui gonfle son âme!...

Petits, trop petits sont les Anges, me direz-vous. Remarquez que le ciel s'efface pour laisser son trésor à la Terre. Les anges se font petits devant la Vierge, grandeur unique. Et d'ailleurs leur Maître se fait si petit.

Boutades de critique d'art, penserez-vous peut-être. Mais non! Emile Mâle vous dira que la « moindre ligne à cette époque est d'essence spirituelle ». Rodin va même plus loin et il écrit que cela est vrai de tout art digne de ce nom, en tout temps.

Ils sont légers, les anges, Oiseaux du Ciel. L'artiste s'est complu à les couvrir de toutes les richesses. Ailes avec de jolies plumes recourbées où se marient des bleus de martin-pêcheur avec des rouges ou des bruns jamais vus; chapes des cathédrales célestes, opulentes, surchargées, et pourtant légères; couronnes d'or et pierreries serrant des nattes de cheveux ondulés, rehaussant des visages qu'ont empruntés des esprits purs.

Quels sont donc ces beaux anges en extase plongés
Et qu'en flamme, l'amour, ce semble, a changés?...

Jacques de Voragine explique comment Marie ne se trouble pas de cette « invasion angélique. » Elle vivait toujours, dit-il, au milieu d'eux. Elle est tout de même un peu troublée, mais c'est la vue de Jésus qui cause son émoi. Sous ses cheveux d'un blond d'étoile, qui ruissellent sur sa tunique bleue et font à son visage comme une auréole, le front est chargé de soucis. Mais quelle fraîcheur dans la chair des joues sans une ombre! Et dans le geste des mains (trop osseuses, c'est le défaut bien connu de Hugo) quel naturel! Un peu « peuple », mais combien touchant! Il y a dans la Vierge de Van der Goes une chaleur de vie et une sensibilité de fibre que les Van Eyck n'ont pas connues.

Il faut savoir gré à l'artiste de n'avoir pas relégué Joseph à l'arrière-plan et de l'avoir peint sous les traits de quelque vieillard bien vivant, de chez nous. Nous songeons au mystère de Gréban, qui fait dire à Joseph :

J'aperçois un enfant qui pleure,
Tout nu sur la terre gisant,
Et la mère à genoux devant
L'adorant par grand révérence.
... Qu'ai-je donc à faire ?
Sinon à moi ruer par terre
Et adorer le nouveau-né.

Et notre dernier regard sera pour les bergers, trio d'amour populaire, amour nuancé de naïveté, de curieuse attention, de sympathie. Hugo n'est pas allé les chercher, comme on l'a écrit, au coin d'un bois. Avant d'être ornés de la grâce qui les transfigure, et dont ils ne se rendent pas encore bien compte, bons et sincères sous de rudes écorces, ils se sont hâtés d'accourir, et sans gêne s'émerveillent, grands enfants comme Jésus les aimait, *in quibus dolus non est*. Aux fêtes de Bruges en l'honneur de la comtesse de Flandre, Hugo les vit eux et leurs frères tout ébaubis. Leur extérieur est négligé comme aux vrais bergers. Celui-ci, bouche bée et les yeux pleins de larmes, celui-là les mains jointes, cet autre faisant le geste des vrais pères. Des brigands, eux ! Allons donc ! Hugo, lorsqu'il les « tirait à vif » ne fut jamais plus ému. N'étaient-ils pas les bien aimés de Dieu ? Ce joueur de cornemuse le premier ? Voyez-le courir...

Enfin par un horizon de collines bleues où paissent les brebis, s'achève ce panneau de l'*Adoration de l'Enfant-Dieu*, l'un des tableaux les plus célèbres du monde. Féerie de mysticisme, oui, et pourtant quelle plastique sûre d'elle-même et quel fécond réalisme ! Hugo a reçu de la Providence des dons qu'elle n'octroie qu'aux génies. Certes Van Eyck lui apprit quelque chose, mais il ne s'est guère souvenu de Van Eyck. Memling et de la Pasture sont plus proches, une même sensibilité les fait parents, le cœur parle d'abord, chez eux, ou plutôt chante; car le cœur, chez les peintres, chante dans leur lumière; demandez à Rembrandt, à Rubens.

Hugo Van der Goes était-il de Leyde ou de ter Goes, ou de Gand, ou d'Anvers, ou de Bruges ? Cherchez, Messieurs les archivistes. Mais l'art de Van der Goes n'a pas besoin d'extrait de naissance, il appartient à l'Humanité.

LA DÉPOSITION DE CROIX

PAR ROGER DE LA PASTURE (1400-1464)

(au Prado de Madrid)

Un jour, Karl Huysmans se demandait si Roger de la Pasture ne dépassait pas les Van Eyck et les Memling, qui paraissent cependant l'écraser. Problème épineux! Outrecuidant d'ailleurs pour les pygmées que nous sommes de fixer des places et de donner des prix à ces géants incomparables. Tous les quatre, dans l'Art de la lumière et de la couleur, sont parmi les plus grands lyriques. Leurs œuvres religieuses, pour la suite des âges, enthousiasmeront toujours le monde.

Choisissons le chef-d'œuvre que Roger composa en sa maturité d'artiste, vers l'âge de quarante ans : la Déposition de Croix, du Prado (1).

---

(1) Cette œuvre fut commandée par les Confrères Arbalétriers du Grand Serment de Louvain, pour être placée dans l'église Notre-Dame-hors-les-Murs, de cette ville. Elle fut cédée, au XVIe siècle, en échange d'orgues, d'une valeur de cinq cents florins, à la Reine-Gouvernante Marie de Hongrie, sur ses pressantes instances, et remplacée par une copie exécutée par Michel Coxcie. La reine envoya l'original au roi d'Espagne. Le navire qui transporta le tableau fit naufrage; heureusement la caisse qui le contenait, des mieux conditionnées, put être recueillie sans avoir trop souffert. « La peinture eut à peine à souffrir, raconte Carel Van Mander, les panneaux furent légèrement disjoints, mais il n'y eut pas d'autre dommage. » (Paul LAFOND, *Roger Van der Weyden.*) Le tableau est haut de deux mètres, au milieu, sur une largeur de deux mètres et demi.

Cl. Alinari.

LA NATIVITE,

par Hugo van der GOES.

Cl Anderson.

LA DEPOSITION DE CROIX,

par Roger de la PASTURE.

* * *

L'époque de Roger, malgré ses malheurs, se distinguait par une ardente dévotion à la Vierge Marie. Pris d'une infinie pitié pour la Mère des Douleurs, à force de songer à Marie, de méditer sur ses joies si vite passées, ses angoisses; à force de la faire revivre sur les rétables d'or et d'azur, le parchemin des Livres d'Heures, ou encore dans un tronçon de pommier, de chêne, ils finissaient par la voir un peu partout autour d'eux, ces délicieux poètes; ici, sous les traits épanouis d'une mère allaitant son enfant, là, sous le voile d'une veuve pleurant son fils, ailleurs sous la guimpe savamment ordonnée d'une religieuse, et même dans l'air penché d'une pensionnaire en prière, au couvent. A quoi bon une auréole? Il était facile de la reconnaître, comme sous l'albâtre des joues, malgré les paupières closes, il est facile de deviner la flamme intérieure des âmes virginales.

La vie d'ailleurs ne leur ménageait pas les occasions de la contempler à travers leurs propres larmes. Ils pâtissaient, elle compatissait, leur apprenant la surnaturelle compassion. Ainsi au pays de Roger, en ce temps-là.

Ainsi particulièrement les Arbalétriers du Grand Serment, à Louvain, lorsqu'ils voulurent dans leur chapelle de l'église Notre-Dame une *Compassion* de Marie. C'était le sujet choisi. La *Déposition de Croix* illustrera cette COMPASSION.

Roger savait l'Evangile. Il le relut. « La veille du sabbat, dit Marc, Joseph d'Arimathie, membre distingué du conseil, qui, lui aussi, attendait le règne de Dieu, eut le courage de pénétrer auprès de Pilate, pour réclamer le corps de Jésus. Pilate s'étonna qu'il fût déjà mort, et appelant le Centurion demanda s'il était déjà mort. L'ayant appris du centurion, il octroya le cadavre à Joseph. Ayant acheté un linceul, déposant le corps, il l'enveloppa, puis roula une pierre à l'entrée du sépulcre. Or, Marie de Magdala et Marie Mère de José regardaient où il avait été mis (1) ». Saint Jean note que Nicodème

(1) D'après le P. Lagrange.

vint aussi apporter un mélange de myrrhe et d'aloès. A son tour, saint Matthieu dit que des femmes venues de Galilée avec Jésus virent le sépulcre et la manière dont le corps y fut déposé...

L'Evangile n'est pas plus précis, Roger veut des personnages plus nombreux. Ne l'en contrariez pas. Il pourrait vous répondre : *Adhuc sine intellectu estis... et sine corde!* Et il aurait raison. D'ailleurs, il est poète, et il est artiste, comme on l'était à Tournai. A Tournai, on lisait volontiers les poètes chrétiens et l'on aimait les grands lyriques du christianisme. Sainte Brigitte était populaire. Elle l'est encore aujourd'hui. Certains petits coins du pays, le long des grand'routes, portent son nom. On le donne même comme enseigne aux auberges où se reposent les pèlerins... On aimait *Birgitta*, parce qu'elle avait compris que Marie est « de chez nous », une femme, une pauvre femme, qui a beaucoup souffert, toute Mère de Dieu qu'elle était. A la bonne sainte Marie avait confié que « les douleurs de Jésus étaient ses douleurs, parce que le cœur de Jésus était son cœur ». Beaucoup de poètes mystiques à la mode parlaient ainsi que *Birgitta*, la patronne des bergers. L'un voyait Marie tenant embrassé contre son sein Jésus descendu de la croix, et cela lui rappelait Bethléem, le bonheur. Un autre la voyait ramener le suaire sur les membres qu'elle avait emmaillotés autrefois, quand ils étaient ceux d'un enfant. Saint Bernard pleurait en la voyant baiser les trous des épines. On « jouait » la *Passion*, et tout le monde pleurait au théâtre, au pauvre théâtre des *Mystères*.

* * *

Depuis longtemps déjà Roger, ayant *parfait son appresure deuement avec son maistre Robert Campin*, était « pourtraicteur » de la ville de Bruxelles, et célèbre. Roger était chrétien, allait au sermon, surtout lorsque prêchait quelque moine fransciscain. Sensible, délicat, — les camarades disaient : notre Rogelet, — il méditait tout cela dans son cœur. Donc, à l'ouvrage, avec ses couleurs, les siennes, son rouge, son bleu, son blanc, toute son âme, il composa son poème.

Le fond n'a pas d'importance, une boiserie aux coins gothicisés. Au premier plan, Marie, dont un écrivain mystique avait récemment

dit « qu'elle suppliait qu'on l'ensevelît avec son Jésus ». Elle est là comme l'écho, le contre-coup de laPassion de son Fils. La mort réelle du Rédempteur, la mort spirituelle de la Corédemptrice se répondent, s'offrant à nos regards parallèlement. Comment représenter cette mort spirituelle de Marie, sinon en montrant tout son être pâmé? Les deux corps font deux mêmes lignes; l'un et l'autre ouvrent les bras pour embrasser l'humanité; mais tandis que la tête de Notre-Seigneur est un fruit qui tombe, celle de Marie se dresse, reflet d'une âme idéale, où doit se mirer la nôtre.

Respectueux comme le prêtre prenant l'ostensoir avec l'huméral, Joseph d'Arimathie aidé de Nicodème nous montre sur un linceul, blanc comme du linge d'autel, le corps meurtri, mais beau encore. C'est là le pivot du tableau, ou la « colonne » d'une sorte de balance, dont le groupe à gauche et celui de droite, en s'équilibrant, formeraient les « plateaux ».

A gauche, Jean s'élance au secours de Marie en sa Compassion. Une sainte femme, avec cette chaste réserve que l'on a derrière les « grilles », l'assiste. Absorbée dans sa lamentation, Marie, sœur de la Vierge, et mère de José, se tamponne les yeux avec un mouchoir. Quelle délicatesse de l'avoir représentée sous le costume de nos « petites Sœurs », les nôtres, celles aussi de la Mère de Dieu. Et comme Roger nous devient sympathique d'avoir donné à Jean l'habit des Récollets. Cela n'a l'air de rien, mais quel tact en cette pensée.

A droite, un disciple porte la myrrhe et s'apprête à oindre les pieds sacrés, tandis que Marie de Magdala, au plus vif de son chagrin, s'écroule à genoux.

Au troisième plan, une mince croix (le Tau). Un valet descend de l'échelle et retient un bras qu'il vient de déclouer. Perspective fausse, simple rappel. Roger poète ne se croit pas tenu à tant d'exactitude.

Autour du motif principal, Passion du Christ et Compassion de Marie, il compose la gamme de la Compassion humaine : du moine et de la moniale, de la vraie dévote, du « juste » qui n'a jamais consenti aux mauvais desseins, du « bon israélite », bourgeois renté, ami de la bonne chère, mais prompt à s'émouvoir, comme ils sont tous, à Louvain et ailleurs; compassion de la pénitente, dont la poignante sincérité un peu « peuple », (mais n'est-ce pas Brunetière qui soulignait

ce qu'il y a souvent de sincère et caressante affection dans la gaucherie d'un geste) rachète tout; compassion enfin de l'ouvrier qui détache Jésus le plus doucement qu'il peut, se souvenant peut-être que ce n'est pas un condamné ordinaire, puisqu'il est là pour avoir aimé les hommes, surtout les petits, jusqu'au terme de l'amour.

Personne ne dépassera Roger dans cette peinture des âmes compatissantes, surnaturellement grandes, unies qu'elles sont à la Passion d'un Dieu et à la Compassion d'une Vierge. Ses élèves essaieront bien de l'égaler en cette maîtrise, mais le secret, même pour les plus habiles, c'est de s'effacer, de s'oublier. Ils essaieront encore de lui ravir le mystère de cette pureté filtrant à travers le visage de Marie, qui le rend si beau, malgré ce qu'il a de ligneux, de conventionnel, dans le dessin, mais où il semble que s'est réfugié tout l'inconsolable de ce monde.

Au point de vue métier, Roger avait les dons de l'artiste supérieur: habileté de portraitiste dans la tête de l'apôtre bien-aimé, sens du rythme dans son élan de pitié vis-à-vis de la Mère et dans cet amour qui ne peut cesser de regarder, en pleurant, son divin ami.

Vous me direz : Roger a ses clichés, ses types. Combien de fois n'a-t-il pas, lui ou ses élèves, reproduit ce Jean, ce Joseph, cette Madeleine! — Jean était un de ses amis intimes, c'est clair. En créant Joseph d'Arimathie il pensait à cet autre Joseph auquel Marie devait penser elle-même, en ce moment. Mais à qui pensait Roger, lorsqu'il dessinait sa Madeleine?... Chaque fois qu'il la représente il est étrangement ému, oubliant toute mesure, laissant tomber son pinceau, ou plutôt le déposant, une minute, pour pleurer...

* * *

Roger de la Pasture adore coiffer une tête, draper une étoffe, plisser un surcot. Il polychromait des rétables sculptés par des artistes brabançons où les cassures des plis ne se comptaient plus; et s'il imite naturellement leurs cassures un peu trop, il y ajoute cependant sa chaleur à lui et un sens nouveau de la plastique. Plus ferme aussi l'ossature de ses personnages, plus consistant leur modelé. Mais froid, par places, son coloris.

* * *

Tel est donc ce chef-d'œuvre, l'un des plus grands de l'Art.

Avec une magnificence et une magnanimité rares, Roger a laissé prendre, dans ses trésors artistiques et parmi les richesses de son esprit, tout ce que voulurent élèves, amis, étrangers. Il ne signa presque jamais ses œuvres.

Il partage aujourd'hui sa gloire avec Thierry Bouts, Memling, Van der Goes, Schongauer, le Maître de Flémalle, et l'on attribue certainement à d'autres artistes des poèmes où son âme s'est répandue spontanément tout entière.

Pensez maintenant aux milliers d'âmes qui contemplèrent, à travers les âges, cette merveille, se sont senties meilleures, ont rêvé d'un état supérieur et divin qu'elles ne connaissaient pas, dont elles ne soupçonnaient peut-être pas l'existence, et dont ce tableau est irradié.

Influence magique des Maîtres.

Ils racontent la grandiose Histoire et parviennent à mettre dans leur récit un accent surnaturel si familier qu'on ne peut demeurer indifférent à ce que l'on croyait peut-être une légende. Et l'âme se met en marche, l'âme dont le rythme est de monter. Et il reste au moins la mémoire d'un enchantement que l'on croyait impossible, très loin des enchantements de la vie quotidienne, et comme un souffle de survie qui frôla une minute votre cœur.

DEUX ANNONCIATIONS DE FRA ANGELICO

(1387-1455)

A FLORENCE

En 1436, Cosmes de Médicis qui avait entrepris la construction d'un nouveau Couvent, à Florence, près de l'Eglise Saint-Marc, y appela les moines de Fiesole.

Fra Giovanni vint avec ses frères et n'en repassa les portes qu'une dizaine d'années avant sa mort, lorsque, par esprit d'obéissance, il se rendit à Orvieto et surtout à Rome, où il laissa les derniers de ses immortels chefs-d'œuvre.

Trente-quatre de ses plus célèbres fresques décorent les murailles du Saint-Marc, cellules, cloîtres, salles de réunion. Décorent ? Est-ce juste ? Oui, si l'on veut. Mais elles prient avant tout et font prier.

Les fresques de Fra Angelico ont fait, si j'ose dire, leurs vœux monastiques : à même le mur blanchi, sans luxe, sans apprêt, elles sont là comme elles sont venues, sans retouches, Dieu les ayant ainsi voulues et le Prieur qui tient la place de Dieu. Contours et couleurs sont d'une sincérité incomparable. Une angélique pureté spiritualise la matière et les âmes les plus belles du monde éclatent à nos yeux. Dans ce coin privilégié, c'est à un Saint qu'il fut donné de peindre la sainteté.

« On le voit, dit le Père Sertillanges, frapper discrètement à l'une de ces portes qu'ont respectées les siècles; soulever ce même petit

loquet de fer, en évitant le bruit, comme le veut la règle; entrer en souriant pour se mettre au travail, pendant que son frère médite ou prie à ses côtés ». Quel besoin avons-nous de recourir aux légendes pour expliquer cet art unique dans l'Histoire de la peinture religieuse ? Est-il vrai que saint Luc ou que la Vierge elle-même sont venus dans ces humbles cellules achever, durant son sommeil ou son extase, les ébauches du saint moine ? Le saint moine a-t-il vraiment vu sur les rais du soleil glisser les anges, qui venaient « poser » devant lui ?... Mais un saint n'a-t-il pas son habitation ordinaire dans les cieux ? *Horum conversatio est in coelis*. Et notre Angelico ne se plaisait-il pas à répéter : « Qui travaille pour le Christ ne doit-il pas toujours se tenir avec le Christ » ?... »

De même s'est-il « tenu » avec la bénie Vierge, qu'il nomme dans l'une de ses fresques *Mater Pietatis*, et qu'il a représentée en tant de lieux avec une telle saisissante perfection que Michel-Ange s'écriait : « Il faut qu'il soit allé dans le Ciel pour peindre des figures semblables... »; avec ses amis les anges qu'il a couverts d'or et de pierreries; avec les saints qu'il connaissait de famille, puisque, parmi ses frères de Fiesole et de Florence, six furent élus par l'Eglise et déclarés bienheureux, six qui furent par conséquent les plus vivants portraits de ces âmes en état de grâce si difficiles à surprendre pour les peintres vivant dans le monde.

* * *

N'allez pas vous imaginer qu'il ignore les Maîtres qui l'ont précédé ou qui travaillent à Florence, à Rome. Non, il les a étudiés. Il connaît aussi la nature dont il aime à traduire la mystérieuse beauté. Il sait de source le mystère de l'art religieux, la beauté intérieure des âmes, la profonde poésie de la Charité. C'est à la peinture de la vie intérieure ou surnaturelle qu'il fera servir cette science de la nature qu'il possède autant que ses contemporains, qu'il s'entend à plier à ses desseins avec ce secret de « l'expression » connu sur le bout du doigt. Taine ne s'y est pas trompé : « Il y a là des âmes, dit-il, la pesante matière a été transfigurée, son relief n'est plus sensible, sa substance s'est évaporée; il ne reste d'elle qu'une forme éthérée, qui nage dans la splendeur et dans l'azur ».

L'ANNONCIATION

(Corridor du cloître de Saint-Marc.)

A l'ancien couvent, devenu aujourd'hui Musée de Saint-Marc, devant l'entrée, dans le corridor supérieur du cloître, voici l'une des plus belles choses qu'il soit donné d'admirer : l'Annonciation. Selon l'invite d'un cantique du temps :

Chi vuol veder la donzella giocunda,
Vada a veder la Nunziata bella.

Venez donc la voir assise sur un petit banc sans appui, les mains croisées sur la poitrine, dans un geste tout à fait féminin de surprise et de charmante ingénuité, les cheveux d'un blond doux, retenus par un ruban rouge, diadème exquis; Vierge mignonne en sa robe rose, craintive mais attirée par la divine suavité du messager, et qui s'incline prête à prononcer son *Ecce Ancilla Domini.*

L'Archange, blond comme elle, et, comme elle, croisant les mains sur son cœur, glisse sur le parquet rosé, les ailes frémissantes, fléchit le genou : *Ave Maria.*

La plus sublime rencontre du Ciel avec la terre est reproduite en toute simplicité, la simplicité évangélique. Un portique blanc, des fûts de colonnes baignés de lumière, des arceaux mystérieusement ombrés. *Quam dilecta tabernacula tua, Domine!* Un jardin fermé, *Hortus conclusus;* un bouquet de cyprès; la Fleur va naître d'une autre fleur, au temps des fleurs. Ajoutons (puisqu'aussi bien nous sommes à Florence) dans la ville des fleurs... Au fond, à droite, une cellule de moniale, une fenestrelle ouverte vers le ciel.

Robe gracieuse de l'ange, coloris de printemps, plis exquis. Visage comme d'un jeune communiant qui s'avancerait au-devant de l'Hostie, fraîcheur surnaturelle, paisible infiniment.

Sous un lourd manteau bleu frangé d'or fin Marie est la sœur frêle de l'Ange.

On raconte que, tous les midis et tous les soirs, au son de l'Ange-

Cl. Alinari

L'ANNONCIATION (cloître de Saint-Marc),

par Fra ANGELICO

Cl. Alinari.

L'ANNONCIATION (cellule n° 3, Saint-Marc),

par Fra ANGELICO.

Cl. Alinari.

LA VIERGE DU MAGNIFICAT,

par Sandro BOTTICELLI.

Cl. Alinari

LA VIERGE DE SAN SISTO.

par RAPHAEL

lus, les moines du temps jadis venaient s'agenouiller devant cette merveille, et que, durant la journée, s'ils passaient devant elle, ils s'arrêtaient l'espace d'un Ave. Fra Angelico avait inscrit au bas de la fresque ce pieux distique :

Virginis intactae cum veneris ante figuram,
Praetereundo cave ne sileatur Ave.

Devant l'image de la Vierge sans tache, prends garde de passer sans dire un Ave.

Il se dégage de cette *figura Virginis* tant de surnaturel que les pas d'un chrétien, et surtout d'un moine, devaient s'arrêter spontanément.

Au soir du samedi, Angelico chantait sans doute avec ses frères l'antienne à la Vierge devant cette fresque de sa main; la fresque elle-même est une antienne à nulle autre pareille, un *Salve Regina* de Solesmes.

L'ANNONCIATION

(Cellule N° 3 Saint-Marc.)

A Saint-Marc, une autre *Annonciation*, non moins belle.

Thème identique évidemment, encore plus simple, l'artiste ayant voulu éviter la monotonie et réussi.

La scène se passe au fond d'un cloître, d'une architecture sévère. A droite, une cellule, mais dont vous ne distinguez que l'embrasure de la porte. Plus de jardin. Fra Giovanni a placé comme témoin, debout, les mains jointes, saint Pierre martyr, dont la blessure à la tête laisse choir de grosses gouttes de sang.

Dans la paix de cette travée claustrale, à genoux sur un escabeau, Marie prie, quand soudain paraît l'Archange. Même geste encore de surprise féminine; la main droite, d'une finesse aristocratique, tient, cette fois, un livre, l'index appuyé sur quelque verset. Chevelure blonde qui ruisselle sur le manteau. Humble, les yeux timidement levés, les épaules inclinées, elle écoute...

L'Archange est d'une pureté transcendante, avec une étincelle du feu divin sur le front. N'est-il pas le messager de l'Esprit-Saint ? De son geste ineffablement gracieux il montre le Ciel, tandis que ses lèvres prononcent les rassurantes paroles : *Spiritus sanctus superveniet in te et virtus Altissimi obumbrabit tibi...*

Délices intraduisibles !...

Justitia et pax osculatae sunt!

Baiser de paix ! Combien chaste !

* * *

Fra Angelico peint largement, d'une main sûre, sans repentance. Les lignes de l'archange montent comme un hymne. Tête magnifique, corolle couronnant sa tige .

L'artiste a-t-il jamais accordé aussi bien l'idée et l'expression ? Peut-on dissimuler plus gentiment une science parfaite du métier de peintre ?

Devant pareil chef-d'œuvre on songe à ces trop rares « chevauchées » vers l'idéal que nous avons faites tous à l'une ou l'autre heure essentielle de notre vie, lorsque, par exemple, nous jouissions de la grâce rendue presque sensible à notre cœur, et que, dans notre imagination entièrement nettoyée, nous contemplions quelque scène fondamentale de l'Evangile. Par le sortilège d'un pinceau de Saint, voici devant nous cette pure beauté fondamentale de l'Evangile.

Heureux, trois fois heureux le moine de Saint-Marc, frère d'Angelico, quand, dans cette minuscule cella n° 3, loin des bruits du monde, loin des révolutions bouleversant Florence et l'Italie, il pouvait refaire à son loisir l'un de ces rêves purs et profonds et retrouver à tout instant du jour la jeunesse ou plutôt l'enfance de son cœur.

LA VIERGE DU MAGNIFICAT

DE SANDRO BOTTICELLI (1447-1510)

(D'après une riche reproduction florentine)

Dialogue entre maître et jeunes étudiants

I. — ORIENTATION

— D'après l'Histoire Moderne, quelle est la grande caractéristique de la Renaissance en Italie ? — C'est le retour à l'antiquité païenne.

— Au début du xve siècle quelle était la ville artistique par excellence en Italie ? — C'était Florence.

— Sous quels princes ? — Sous les Médicis, Julien et Laurent le Magnifique.

— Quel fut le résultat de ce retour au paganisme dans les arts ? — L'on revint à l'imitation de la nature, à l'école des antiques; le réalisme règna même à l'état aigu.

— Quel fut le résultat pour les idées et les mœurs ? Elles retournèrent pour ainsi dire plus de mille ans en arrière.

— Cette époque fut-elle heureuse, et pourquoi ? — Non, il était impossible à des contemporains de la Renaissance de se refaire une âme païenne, pétris qu'ils étaient d'idées chrétiennes. De là un profond malaise, une grande mélancolie.

— Quel est le moine qui s'efforça d'enrayer ce mouvement et s'opposa aux Médicis ? — Ce fut Savonarole.

— De quel ordre était-il ? — C'était un dominicain, le prieur du couvent de Saint-Marc.

— Saint-Marc, ce nom ne vous dit-il rien ? — Oui, c'est le couvent où vécut Fra Angelico.

— Quelle ressemblance voyez-vous entre ces deux moines ?

— Ils étaient tous deux pieux et mystiques.

— Quelle différence ? — Fra Angelico était la douceur et la candeur même, comme en témoignent ses peintures; Savonarole était vif et souvent emporté. Son cœur brûlait, par exemple quand il parlait de la Vierge, dont il exalte en paroles mystiques l'amour maternel, et dont il s'efforce de révéler la douleur poignante en sa prophétique divination de l'avenir.

— Comment s'appelaient ses partisans ? — Les piagnoni, les pleureurs; et la cloche qui les rassemblait, la piagnona.

— Que laissent entendre ces qualificatifs ? — Il y avait beaucoup de tristesse et de mélancolie chez eux. Leur religion était empreinte d'une grande sévérité, peut-être même de pessimisme et de rigorisme.

— Vous souvenez-vous d'un grand mystique florentin, grand poète, peut-être le plus grand ? — Oui, Dante, qui vécut à la fin du XIIIe siècle et au début du XIVe.

— Qu'a-t-il écrit ? — La Divine Comédie : le Purgatoire, l'Enfer, le Paradis.

— Quelle ressemblance voyez-vous entre Savonarole et Dante ? — Ce sont deux grands mystiques, deux voyants, aux visions extraordinaires, se servant d'images très fortes.

— Quelles sont donc les influences qu'un artiste du XVe siècle et de Florence devait fatalement subir ? — Pour son art, celle d'Angelico; pour ses idées, celles des Médicis et des grands mystiques.

— Quel devait être l'*état d'âme* d'un artiste de cette époque ?

— Très complexe. Car s'il était de son temps, il a dû être partagé entre son amour de l'antiquité et la ferveur mystique.

Nous allons étudier l'œuvre caractéristique d'un grand artiste florentin, ami des Médicis, partisan acharné de Savonarole, qui mourut de chagrin après le supplice du moine-prophète, et dont l'épopée de Dante était comme le bréviaire. Il a d'ailleurs illustré les 19 premiers chants de l'Enfer.

* * *

— Voici le tableau. Quel est son nom ? — La Vierge couronnée. Ce titre est-il bien donné ? — Oui, deux anges placent une couronne sur la tête de la Vierge.

— Quel en est l'auteur ? — Sandro Botticelli (Botticelli est le surnom emprunté au frère du peintre, un tanneur, que l'on avait décoré du sobriquet « il botticello » le petit tonneau). Le vrai nom est Alessandro ou Sandro Filipepi (1).

— Quelle est l'occupation de la Vierge ? — Elle trempe sa plume pour écrire.

— Dites ce qu'elle écrit ? — Le Magnificat; elle est arrivée à ces mots : « Quia fecit mihi... »

— Comment désigne-t-on encore cette toile ? — La Vierge du Magnificat.

— Quel genre de couronne tiennent les anges ? — Une couronne d'étoiles sur un cercle d'or.

— Comment appelle-t-on l'or travaillé et fin comme un fil ? — Le filigrane — Certains disent : la Vierge au filigrane.

— Quelle est la forme de ce tableau ? — Ronde.

— Quel mot latin signifie rond ? — Rotundus — En italien : tondo. On appelait tondi les ouvrages de sculpture que les artistes florentins disposaient en une forme circulaire. Beaucoup de leurs Vierges sont sculptées de la sorte. Fra Filippo Lippi, maître de Botticelli, appliqua le genre aux peintures.

— Où la scène se passe-t-elle ? — Derrière un plein cintre

(1) Em. Gebhart prétend que c'est un orfèvre, dont Sandro fut apprenti, qui portait ce surnom de Botticelli. Il fait remarquer à ce propos comment l'orfèvrerie menait naturellement à la peinture. Bien des pages sont à lire de cette légère mais délicieuse étude de l'époque où vécut le jeune Sandro; quand l'orafo et le pittore flânaient de compagnie le long de l'Arno, réjouis par la beauté du soleil couchant, la douceur dorée du crépuscule, l'aspect austère des montagnes Apennines noyées d'azur sombre, le bruissement confus des campaniles lointains, cet adieu du jour mourant qui charmait le souvenir du grand exilé florentin; ou quand les enfants de Florence allaient admirer la porte du Baptistère, joyau qui demanda 27 ans de travail à Ghiberti, ce peintre « en bronze » qui franchit lestement les frontières traditionnelles tracées entre la peinture et la sculpture

en pierre, en face d'une baie circulaire donnant sur un paysage.

— D'où vient la lumière ? — Du haut, avec la couronne.

— Quelle espèce de lumière ? — Une sorte de clarté dorée.

— Quels visages éclaire-t-elle surtout ? — Ceux de la Vierge, de l'Enfant, des deux anges les plus proches.

II. — ANALYSE GÉNÉRALE

— Combien voyez-vous de personnages ? — Sept.

— Comment sont-ils disposés ? — En deux groupes, quatre à gauche, trois à droite.

— Quels sont ceux qui sont assis, debout ? — La Vierge et l'Enfant sont assis, les autres sont debout.

— Comment les groupes sont-ils partagés ? — Par une perspective sur la campagne.

— Quels objets distinguez-vous jusqu'à l'horizon ? — Un ruisseau qui serpente mollement, de grêles arbustes, des cyprès sans doute; au fond, des collines et une petite église dans la vallée.

— Comment l'artiste a-t-il harmonisé les principales lignes avec la grande courbe du « tondo » ? — La Vierge penchée fait une belle ligne courbe qui va du haut de la tête aux genoux, et qui épouse la circonférence à droite, tandis que l'ange penché au-dessus fait absolument la même ligne se prolongeant jusqu'à l'encrier.

— Où ces deux lignes se rejoignent-elles ? — En haut, grâce aux mains des deux autres anges, qui s'avancent l'une vers l'autre. En bas, les deux groupes se rejoignent grâce aux gestes de Marie puisant de l'encre et de l'ange avançant l'encrier.

— Quelle est l'attitude commune aux anges ? — Presque tous penchés vers Marie, ils s'occupent tous de la servir. Un seul s'est redressé.

— Quelles lignes suivent les yeux ? — Marie regarde l'encrier Jésus le diadème. Les deux anges porteurs du diadème en sont occupés Parmi les trois anges du premier plan l'un regarde la Vierge, l'autre son compagnon, et le troisième les aide tous deux.

— Qu'indique la position de ce troisième ange ? — Il vient d'arriver, il n'a pas encore touché la terre.

— Quelles lignes suivent les bras et les mains ? — Ceux de Jésus et de Marie semblent se chercher et se confondre en un geste commun; les anges de l'arrière-plan lèvent..., les trois autres présentent...

— Quel contraste entre les yeux de Jésus et de Marie ? — Jésus a fortement renversé la tête et regarde en haut, Marie est fortement penchée pour écrire.

— Expliquez ce contraste. — Jésus a vu la couronne descendre, Marie n'a rien vu encore.

— Que fait la main droite de l'Enfant ? — Elle cherche à tâtons la main maternelle.

— Pourquoi ? — Pour lui faire part du merveilleux spectacle, car Marie est à rédiger son sublime Magnificat.

— A quel signe voyez-vous que la couronne descend ? — Les rubans de mousseline flottent encore, et l'on voit par son geste transitoire que l'ange à gauche essaie de lui donner la position horizontale.

— N'y a-t-il pas d'autres signes ? — Oui, les rayons d'or pénètrent seulement dans la place, et la colombe apparaît à peine.

— Quel événement s'est-il donc passé ? — Deux anges descendent du ciel porteurs d'un diadème d'étoiles.

— Qui les a vus ? — Jésus certainement et deux anges plus jeunes.

— A quels signes le devinez-vous ? — Ils ont été distraits de leur besogne, et un troisième ange s'est précipité pour les y ramener, ce qu'il est en train de faire.

— Montrez qu'ils sont distraits. — Ils ouvrent de grands yeux étonnés tous deux : l'un, plus surpris, regarde la Vierge et avance instinctivement l'encrier, mais sous la poussée du dernier arrivé; l'autre (muet) se tourne vers son compagnon.

— Quelle est la raison de leur étonnement ? — La vue soudaine du couronnement.

— Décrivez la scène entière. — Marie écrivait le « Magnificat » en compagnie de Jésus et de deux anges. Tout à coup, au moment où elle commence la phrase : *Quia fecit mihi magna...* deux autres

anges apparaissent porteurs d'un diadème d'étoiles; sans bruit ils descendent, clarté discrète d'abord, plus vive ensuite. Jésus, le premier, puis les anges remarquent la chose; seule, Marie absorbée par son hymne n'a rien vu.

— Quel est donc le contraste que vous voyez dans les effets produits par l'apparition inattendue ? — Jésus est ravi en extase, mais il n'oublie pas sa mère. Marie ne s'est aperçue de rien. Deux anges oublient leur office et restent étonnés.

— Combien de personnages ouvrent les lèvres ? — Trois : Jésus, Marie, l'ange au premier plan.

— Pourquoi ? — Jésus est ravi; l'ange étonné; seule, Marie parle.

— Comment donc a été accueillie l'apparition ? — Avec étonnement et admiration, mais aussi avec le plus grand calme.

— Pourquoi la lumière n'a-t-elle pas envahi toute la scène ? — Elle descend lentement, sans éblouir, répandant, au contraire, une clarté douce.

— Quelle différence entre cette clarté et celle qui paraît à l'horizon ? Celle-ci est d'un bleu mêlé de blanc, comme à l'aurore; l'autre est dorée.

— Et le paysage, comment est-il éclairé ? — Il est sombre, mais le vert apparaît avec les premières clartés; l'eau est transparente, mais il reste quelques lambeaux de nuit.

— Comment l'artiste a-t-il représenté le ruisseau ? — Il coule mollement, en méandres, les eaux s'agitent à peine, elles ont des reflets peu vifs.

— Quelle température laissent deviner ces eaux calmes, cet horizon qui s'ouvre, ces mousselines qui ondulent ? — Une température de printemps, une brise matinale d'une fraîcheur profonde.

— Pourquoi le peintre a-t-il réuni tous ces traits suggestifs du matin, première aurore annonciatrice d'un beau jour ? — Pour signifier l'aurore nouvelle qui se lève sur le monde.

Et que signifie cette petite église dans le fond ? — C'est l'Eglise catholique à l'aurore du christianisme.

— Et quel sens donne-t-il à la scène ? — Un sens mystique : le fils de Dieu, né d'une vierge, se prépare (en s'anéantissant jusqu'à devenir enfant) à grandir peu à peu comme nos enfants; il se prépare

à souffrir pour sauver le monde. C'est la religion à sa première aurore.

— Quelles couleurs a-t-il choisies pour les habits ? — Le bleu et le rouge pour la Vierge, couleurs traditionnelles; pour les anges, le blanc veiné de bleu, le jaune, le vert sombre, le rouge étoilé d'or.

— Quelle impression vous font ces habits ? — Ils sont simples, surtout pour la Vierge. Peut-être sa coiffure est-elle un peu recherchée, mais le foulard simplement rejeté sur les épaules donne une note de bon aloi, les soies et les mousselines sont d'un prix inestimables. Les habits des anges sont riches, mais sans prétention, ornés de guillochis d'or.

— Où a-t-on encore mis de l'or ? — Un peu partout, toutes les têtes d'anges ont des auréoles d'or, des touches légères sur les blondes et fluides chevelures, sur les beaux cheveux frisés de Jésus, sur les boucles épaisses de Marie; les étoiles ont des chatoiements d'or, l'or serpente en fines broderies sur les habits; la seule chose que l'on voit de la chaise curule de la Vierge, est un ornement d'or; les visages eux-mêmes ont tous comme une caresse d'or.

— Pourquoi cette profusion ? — Le peintre veut mettre sur l'œuvre entière comme un rayonnement; tout cela scintille comme une gloire, épanchement d'illumination mystique.

— Quel effet ces couleurs et ces tons d'or produisent-ils ? — Une harmonie d'une richesse exquise.

— Quel est le secret de l'équilibre entre les couleurs du bas et du haut ? — Si le ciel se montrait tout de suite au-dessus de la Vierge, ce serait trop chargé en bas, trop clair en haut. L'arcade et sa sombre perspective viennent remplir le vide, font ressortir l'or de la couronne et la lumière qui tombe.

— De quel style est cette arcade ? — C'est du gothique d'avant le XVe siècle.

— Pourquoi ? — Les nervures ne sont pas encore prismatiques, et l'intrados du tore est en arête franche.

Que de révélations une analyse, rapide comme un dégrossissement, nous a déjà données ! Entrons plus avant, touchons, s'il se peut, l'âme de l'artiste. Elle est là vivante. Cherchons-là.

III. — ANALYSE DÉTAILLÉE

— Comment est composé le diadème céleste ? — D'un cercle d'or très fin et d'étoiles nombreuses.

— Comment sont disposées les étoiles ? — En constellations triangulaires, d'importance variée. Les étoiles planent en liberté, mais se rassemblent un peu à la fois pour former une douzaine de groupes.

— Quel passage de saint Jean cela nous rappelle-t-il ? — Un passage célèbre de l'Apocalypse : il parut dans le ciel un signe, une femme revêtue d'un soleil, une couronne de douze étoiles sur la tête.

— Qu'y a-t-il encore d'extraordinaire en cette couronne ?

— Elle est trop grande pour la tête.

— Pourquoi ? — Afin de montrer que la Vierge est au-dessus de l'humanité, le peintre fait plus grand que nature, peint des étoiles du lieu de perles.

— Quel autre signe surnaturel voyez-vous ? — Le Saint-Esprit descend sous la forme d'une colombe.

— Sur quoi la couronne repose-t-elle directement ? — Sur des voiles de mousseline, sorte de rubans ou de festons d'une finesse aérienne et dont les plis ondoient gracieusement.

— Comment a-t-il dessiné les mains ? — En allongeant les poignets et les doigts, ceux-ci fuselés et graciles.

— Comment a-t-on disposé Marie et Jésus ? — La Vierge, assise de profil sur le siège sans dossier des personnages de distinction, trempe la plume; l'Enfant, assis sur les genoux de sa mère, regarde vers le haut du ciel.

— Que signifie la grenade ?

— Elle est le symbole de la royauté. Le fruit est ouvert avant sa complète maturité; son sommet ressemble à une couronne. De là son rôle mystique chez les artistes de cette époque.

— Quelle est la seule chose qui les sépare ? — L'objet de leur préoccupation : Jésus est absorbé par la vision céleste; Marie écrit un un chant intérieur.

— Quels sont les signes d'extase en Jésus ? — Les yeux ravis au ciel, les lèvres entr'ouvertes, il se soulève légèrement, ses pieds ne

reposent plus sur la robe de Marie, sa main gauche appuie sur le fruit, tout son être prend un essor vers le ciel, tandis qu'il cherche la main de sa mère

— Quelles différences entre le visage de Jésus et ceux des anges ? — Il est plus arrondi, plu scalme, d'une innocence délicieuse.

— Quel aspect sa physionomie a-t-elle pris tout à coup ? — Un air de gravité qui contraste avec son âge.

— Que faisait-il tout à l'heure ? — Il jouait avec la grenade, pendant que Marie écrivait.

Pourquoi cet aspect grave ? — On dirait qu'à l'aspect de la vision, sa divinité s'étant « réveillée », sa mission se dessine devant lui avec tout ce qu'elle a de mystère tragique.

— Quels sentiments dominent sur le visage de Marie ? — L'humilité, la pureté de l'Immaculée.

— A quels signes reconnaissez-vous son humilité ? — Sa tête et ses yeux sont baissés.

— Comment expliquez-vous ce sentiment-là au moment où elle écrit : *Toutes les nations me proclameront bienheureuse?* — Elle s'oublie elle-même.

— Pourquoi le peintre la représente-t-il absente de la gloire qui l'entoure, et pourquoi cette mélancolie ? — Il y a là un mystère. Elle entrevoit sans doute la destinée tragique qui est réservée à son enfant.

— Quel sentiment étreignait l'âme de Botticelli au moment où il la représentait ? — Une grande pitié.

— A quels signes le devinez-vous ? — Il oublie qu'il a devant lui une image, rassemble tous les secrets de son art d'orfèvre et de peintre pour couvrir Marie d'or et de soie, lui tisser de fins voiles de mousseline blanche, draper l'ovale allongé du visage dans de légères étoffes, afin que tout soit une caresse pour elle en cet instant solennel. Le peintre la voit souffrir, accepter néanmoins le sacrifice; par ses tons les plus délicats il fait fête à cette âme héroïque. Rien n'est trop beau pour une tête aussi chère. C'est un fil d'une finesse rare, « fil de la Vierge », qu'il choisit pour les mailles. Des touches transparentes expriment la pureté profonde des lis.

IV. — SYNTHÈSE FINALE

— Quel est le grand contraste qui résume ce tableau ? — Le contraste entre la gloire qui descend du ciel et la mélancolie qui envahit tous les visages.

— A quoi songent toutes ces âmes ? — A l'avenir.

— Quel avenir ? — L'avenir tragique de cette Femme et de cet Enfant.

— Quelle conception cela indique-t-il de la part de Botticelli ? — Il conçoit surtout ce qu'il y a de poignant dans la destinée de la Vierge-Mère.

— D'où lui vient cette manière de concevoir ? — Des sermons de Savonarole.

— Quelles traces voyez-vous des longues méditations que Botticelli a faites dans la Divine Comédie ? — Cette émotion intense et tragique au sein d'un épisode joyeux et tendre, cette mélancolie qui mouille le bonheur, la fragilité du bonheur, fût-il celui de la maternité divine, les souffrances dont il faudra le payer. C'est bien le style de Dante.

— Où trouvez-vous ce *mysticisme* dont les chants de Dante sont remplis ? — Dans l'œuvre entière, le sujet d'abord est mystique, tiré de la Bible, qui apprend que Marie a proclamé son *Magnificat* sur le seuil de la maison d'Elisabeth.

— Comment Botticelli conçoit-il la scène ? — En vrai mystique, son imagination ouvre le ciel, le Saint-Esprit descend sous forme de colombe; couronne surhumaine, anges instruits ou ignorants de la destinée de Marie; cachet mystérieux de leur mélancolie, mélancolie de Jésus et de Marie; jeunesse et fraîcheur d'aurore contrastant avec l'émotion intérieure des âmes, subtiles harmonies entre le paysage et les cœurs; perspectives sur un avenir splendide pour l'Eglise, mais sombre pour la Vierge et son Enfant,

— Nous avons vu des peintures d'Angelico; quelle ressemblance lui voyez-vous avec Botticelli pour le dessin ? — La finesse et la grâce sont chères aux deux artistes.

— Quelles différences ? — Botticelli soigne les « lignes », en aime l'harmonie, la souple distinction comme Angelico, mais il leur donne

comme un allongement caractéristique. Il est aussi plus réaliste et l'anatomie l'intéresse plus vivement.

— Comment les âmes se ressemblent-elles ? — Elles sont mystérieuses, mélancoliques, tendres. Notre Botticelli met plus de « tragique humain » dans son mysticisme.

CONCLUSION

Vous avez compris maintenant le chef-d'œuvre où Botticelli représente, avec tant de grâce et d'émotion, la sublime mais poignante destinée de la Sainte Vierge, l'aurore si riche d'espérance et de grandeur du Christianisme. Vous avez presque touché l'âme du noble artiste, si bon chrétien. Toute la poésie de Florence revit dans ce tableau, avec son mysticisme.

« Le nom de Botticelli, dit un critique moderne, brille au ciel de l'art, comme celui d'un maître unique et délicieux, l'un des plus originaux qu'ait produits la première Renaissance. C'est le plus grand artiste de la ligne que l'Europe ait jamais connu, une des individualités les plus puissantes de l'histoire de l'art ». Léonard de Vinci, dans l'histoire des peintres de son temps, ne cite que lui, et en ces termes : Il nostro Botticello, notre cher Botticelli.

Cette peinture (sur bois, 111 cm. de diamètre) est la plus magnifique illustration du vers célèbre de la *Divine Comédie* :

Umile ed alta più che creatura! Humble et haute plus que toute créature, Marie de Nazareth, la *Vierge au Magnificat*.

LA VIERGE DE SAN SISTO OU DE DRESDE

PAR RAPHAEL (1483-1520)

Dialogue entre maître et jeunes élèves

ORIENTATION

Cette Vierge s'appelle de *San Sisto* parce qu'elle fut commandée à Raphaël par les PP. Bénédictins du couvent de ce nom, à Plaisance, en 1515; et *de Dresde* parce qu'elle est la perle du musée de cette ville. Les Moines avaient demandé à Raphaël un tableau où figureraient la Madone, l'Enfant, saint Sixte, pape et martyr sous Valérien, sainte Barbe de Nicomédie, patrons de la communauté. La toile a 2 m. 65 de haut sur 1 m. 96. Elle demeura à *San Sisto* jusqu'en 1753, lorsqu'elle fut achetée, pour environ 200.000 Frs. par Auguste III, à la condition d'en faire peindre une copie pour le couvent. Pour l'installer dans la grande salle de réception de son palais, l'Electeur choisit l'endroit occupé par le trône, parce que mieux éclairé, ordonna de le changer sur-le-champ de place, y aidant d'ailleurs de ses propres mains.

Certains prétendent que ce fut la dernière madone créée par le génie de Raphaël. Bournand dit : « C'est la reine incontestée de toutes les galeries du monde... » Viardot écrit « Ce chef-d'œuvre peint dans la plus haute manière du maître est merveilleusement propre à faire connaître Raphaël, à éveiller dans les âmes l'instinct du beau, le goût des arts... » On se tromperait, ajoute-t-il, en n'y cherchant

« qu'une simple madone, une espèce de portrait de la Mère de Dieu, rêvé par l'artiste et offert à la piété et à l'admiration des hommes. Il y a plus ici, c'est comme la révélation du ciel à la terre, c'est une apparition de la Vierge... Posséder ce chef-d'œuvre au centre des arts germaniques est un bonheur comme une gloire pour l'Allemagne entière... » Charles Blanc en a fait cet éloge : « Il faut qu'il l'ait conçue dans un moment d'extase, qu'il ait été ravi en songe dans le ciel... Quand nous vîmes la madone de Saint-Sixte, au musée de Dresde, après d'autres vierges de Jules Romain et du Corrège, il nous sembla que nous ne respirions plus le même air, qu'une fenêtre venait de s'ouvrir sur le Paradis. Nous passions du sentiment des choses réelles à l'intuition de ces régions idéales où s'éleva, dans un rêve d'or, le plus grand des peintres ». On dit que c'est en s'efforçant de reproduire cette œuvre que le graveur Muller perdit la raison, et qu'après en avoir achevé la gravure, remarquable d'ailleurs, il mourut.

Raphaël (Sanzio del Sancto) naquit à Urbino en 1483. Il eut pour premier maître son père, Giovanni Santi, puis Timotéo della Vite, puis Pérugin, chez qui il entra en 1499, et qui lui apprit, pour toujours, la piété suave de l'école ombrienne. A Florence, en 1504, il subit l'influence de l'art plus fort et plus grave de Vinci; en 1508, Jules II l'appelle à Rome, où Michel-Ange et les « Antiques » achèvent de le rendre de plus en plus *lui-même*.

Favori de Léon X et de François Ier de France, Raphaël composa les « chambres du Vatican » et dirigea la construction de « Saint-Pierre».

Il mourut en 1520, à 37 ans, le Vendredi-Saint. Un anthropologiste étudiant le moulage du crâne de l'artiste crut avoir en mains celui d'une femme.

* * *

Notre tableau fut restauré par Palmaroli. Comme les couleurs restaient sèches, il imagina de baigner les revers avec une huile volatile et, le lendemain, ayant repris son lustre, le chef-d'œuvre était ressuscité. Ce rideau vert que vous voyez aux angles, supposez-le fermé; puis supposez que tout à coup l'ouvrent des mains mystérieuses. Le cadre devient ainsi comme une fenêtre ouverte sur le ciel, où apparaît une vision. C'est l'idée même de Raphaël.

DIALOGUE SUR L'ŒUVRE (Dégrossissage)

— Combien distinguez-vous de personnages ? — Six : la Vierge et l'Enfant, au milieu; à leur droite, saint Sixte avec la tiare; à leur gauche, sainte Barbe avec sa tour; en bas deux « anges-pages » de la Reine.

— Quelle est la forme du groupe comprenant les personnages ? — Un ovale allongé, qui en comprend un autre moins grand, constitué par le nimbe d'or servant de fond à la Vierge; lequel en comprend un troisième réalisé par le buste de Marie, le corps de Jésus, le voile, et dont les yeux de la Vierge constituent le point saillant. Son visage est lui-même un ovale idéalement fin.

— Comment les deux anges aident-ils à la symétrie ou à l'harmonie générale ? — La base étroite qu'ils forment s'oppose aux lignes symétriques de la pyramide formée par l'apparition.

— Quel contraste voyez-vous dans les poses ? — La Vierge est debout, Sixte à genoux, les anges s'appuient nonchalamment.

— Quels contrastes dans les têtes ? — Celle de Sixte est de profil, celle de Barbe est de face, comme celles de la Vierge, de Jésus, des anges, excepté pour l'ange à gauche du spectateur, de profil ou à peu près.

— Quels contrastes dans les lignes que suivent les yeux ? — Les anges regardent vers le haut, saint Sixte vers la Vierge, Marie droit devant elle, plutôt vers nous, et l'Enfant dans le lointain fixement.

— Et les gestes ? — Seule la Vierge marche, les autres sont au repos. Le Pape indique les fidèles, sainte Barbe croise les mains sur la poitrine, un des anges tient le menton appuyé sur la main gauche, l'autre essaie de croiser ses petits bras.

— Les habits ? — Très simples chez Marie, riches pour les saints, Jésus et les anges nus.

— Quelle impression vous laisse le jeu des lignes ? — Il est varié, mais tout nous amène aux yeux de la Vierge et de Jésus, comme à un centre absorbant tout le reste. Unité et harmonie parfaite.

— Comment le peintre a-t-il accusé l'impression de souple légèreté en Marie ? — Par le contraste avec les deux saints. Ceux-ci s'enfoncent dans les nues, Marie effleure le nuage, tandis que le vent

gonflant le voile donne à son corps la grâce d'un oiseau qui plane.

— D'où vient le relief du tableau ? — Une épaule de chaque personnage est spécialement accusée.

— Quelles sont les principales couleurs ? — Au fond le bleu doré; au milieu le jaune d'or; le vert tendre sur le rideau; le blanc et le jaune pour saint Sixte; le rouge cerise changeant pour la robe de la Vierge et le bleu rompu pour son manteau.

DÉTAILS

— Qu'ont fait les anges ? — Quand les rideaux furent ouverts et que les deux saints parurent, les deux anges précédant la Reine vinrent au seuil de la fenêtre du Paradis, sans contrainte, attentifs, rêveurs, câlins. Leur vol a ébouriffé leurs cheveux; peut-être jouaient-ils ensemble avant d'entrer en scène.

— Sont-ce des portraits ? — Oui, d'enfants italiens idéalisés. Tous, nous avons vu des enfants rêver ainsi, fixer on ne sait quoi de vague; si absorbés parfois qu'il faut les secouer, pour les faire sortir de leur rêve.

— Quelle part prennent-ils dans la scène ? — Leurs regards nous renvoient vers la Vierge; leur allure met une note douce dans la gravité de la scène. Ils ont comme la nostalgie du Paradis, ces blondins, et leurs ailes sont d'un bleu rose incomparable.

— Pourquoi Raphaël a-t-il dissimulé une aile ? — Pour rendre leur groupe plus léger encore.

— Intéressons-nous à saint Sixte — Chauve, un anneau d'or fin sur fond bleu faisant nimbe, comme à sainte Barbe. Visage d'un beau vieillard, usé par le travail; joues ravinées, barbe fruste. Ses beaux yeux purs, limpides, reconnaissants, sont déjà une prière. Insistance de ces regards ! Ferveur des lèvres qui implorent. Dans le buste qui s'incline, intensité de désir.

— Comment est-il vêtu ? — D'une tunique blanche sous une chape de drap d'or, doublée de pourpre et de soie, brodée, avec, sur le liséré, des silhouettes de moines serties.

Sainte Barbe habillée d'une robe d'étoffe fine, ondoyante, aux reflets changeants, croise amoureusement ses mains sur sa poitrine;

et, tandis que Sixte parle pour les deux, recommande au nom des deux, elle détourne la tête rapidement, regardant avec candeur les mortels qui implorent. Figure modeste, yeux humbles, lèvres sérieuses, courbe sans prétention du menton, tout respire la piété. Et cependant quel contraste éloquent entre son attitude et celle de la Vierge.

Quant à la *Vierge*, si bien en relief sur sa grande auréole, elle passe, plus légère que les nues, s'approche de nous, dans la brise qui fait une conque de son châle. Rejet du manteau bleu, du bas de la robe, vol rapide.

— Qu'y a-t-il d'extraordinaire dans cette allure ? — C'est un corps spiritualisé, donc sans poids, qui plane majestueusement.

Cheveux simples, d'un noir de jais, se séparent sur le front, puis sont ramenés derrière les oreilles, dégageant ainsi l'ovale du visage.

Front clair, sans rides.

Yeux noirs, tournés vers nous, un peu voilés, comme fixant un rêve.

Lèvres fines, d'une pureté de lignes saisissante.

— Quelle est l'expression de tout le visage ? — A travers des traits charmants et presque éthérés jaillit une âme d'une noblesse au-dessus du monde, pénétrée qu'elle est du plan de la Rédemption. Telle est sa simplicité « biblique », telle est son humble grandeur attirante qu'on aime à penser qu'elle contemple d'avance l'aurore qui va luire sur la terre. Ni les deux saints, ni les fidèles ne l'occupent; pourquoi cette contemplation intense et lointaine ?... Goethe disait : « Modèle des mères, Reine des femmes, un pinceau magique l'a fixée comme par enchantement. Devant elle, l'homme, si grand qu'il soit, plie le genou en frissonnant... ».

Il y a longtemps que les yeux de Jésus nous intriguent. Grands, vifs, brûlants ! Ses yeux hallucinés, ses lèvres décidées (c'est presque de la « moue »), ses bras qui tombent, ses cheveux « en coup de vent », cela nous laisse comme interdits. Il jouait avec sa mère; et voici que sa mère presse plus fort contre sa poitrine l'enfant qui tremble tout à coup.

Voici comment Schopenhauer l'a décrit :

« Marie porte l'Enfant au monde, il regarde épouvanté
Ses abominations et le chaos de ses désordres,

Sa fureur et sa rage sauvage,
La folie irrémédiable de ses efforts,
La douleur jamais adoucie de ses maux;
Epouvanté, néanmoins son œil reflète le calme,
La confiance, l'éclat du triomphe,
L'éternelle certitude de la Rédemption »!

Ces deux physionomies de Marie et de Jésus absorbent toute l'attention; leur surnaturelle beauté nous enchaîne. Si nous fermons les yeux, nous sentons la pénétrante magie de ces regards. *Transfiguration* de la Vierge et de l'Enfant, deux âmes sublimes nous apparaissent dans une apothéose; et les témoins sont, non pas Moïse et Elie, mais Sixte et Barbe.

Dernier tableau de Raphaël en l'honneur de la Vierge, cette *Transfiguration de Marie*. De même ce fut la *Transfiguration* qui acheva l'œuvre de Raphaël sur Jésus (1).

Notre Vierge de San Sisto ne ressemble à aucune autre. Elle ressemble si peu aux autres du Maître que l'on a essayé d'en contester l'attribution à Raphaël. Il y a trois catégories de Madones de Raphaël : celles qui s'inspirent du Pérugin, pieuses et ingénues; celles de Florence, type d'amour maternel; celles de Rome, type de noblesse et de pureté. La Vierge de San Sisto les dépasse et les efface toutes. Goethe, Schopenhauer, Charles Blanc, Viardot, Théophile Gautier, Duchesne, Bournand, Müntz, Warnecke, Avenarius, Passavant et des centaines de critiques ou d'artistes ont été frappés de ce qu'elle a d'unique et d'achevé.

---

(1) Je sais qu'on dit que Raphaël a peint ici, comme ailleurs, une courtisane. Je l'avais cru, moi aussi, sans contrôle aucun, sur la foi de gens qui parlent sans avoir vu. Les bonnes reproductions sont rares. J'en ai plus de quinze devant moi. Une seule peut satisfaire. Que Raphaël ait idéalisé une femme telle que la « Velata » du Pitti, cela ne fait pas l'ombre d'un doute; mais il l'a idéalisée à la lettre. J'ai là deux excellentes reproductions de la « Velata » et nous avons vu de nos yeux ce tableau, au Pitti : quelle différence et que de différences! Le regard est passionné, le nez court, la lèvre et le menton provocateurs, la physionomie « molle »... et je ne parle pas du buste! — Vous verrez pourtant que l'on continuera à se passer sérieusement ce trivial brocard : « Ce n'est qu'une courtisane, comme la Velata ».

SYNTHÈSE

Pour la technique, Raphaël a de l'école ombrienne la grâce, l'amour du fini, la symétrie, avec une note personnelle, « réaliste » et pittoresque; il en a aussi les draperies, mais moins fantaisistes, conçues en même temps que la structure du corps, vivant de la même vie, participant de la même personnalité. Il tient aussi de Bartolommeo et de Vinci. Surtout il a conquis la beauté noble et humaine, le sens des proportions des antiques. Il est enfin Raphaël, génie formé de tout ce qu'il y a de meilleur chez les devanciers.

Le coloris n'a rien de sensuel. Pas de « trompe-l'œil ». Une couleur rehaussant le dessin, ou se composant des tons les plus simples. Rien pour la caresse seule des yeux. Observez les reflets tremblants, les lueurs que l'on dirait phosphorescentes dans le bleu d'azur, là où se pressent des milliers de têtes d'anges; c'est la première fois que le pinceau a de ces hardiesses. Apogée de son art, cette peinture fut l'*enfant gâté* de Raphaël.

On comprend l'exclamation du Corrège extasié devant cette Madone : « Et moi aussi je serai peintre »! Mieux encore on comprend le religieux silence que les visiteurs du Musée de Dresde gardent en face de cette œuvre, comme si, disait l'un d'entre eux, la divinité était là. On comprend les poésies sans nombre qu'elle a provoquées et inspirées.

Sans doute la perfection n'est pas de ce monde; notre idéal dépasse encore ce chef-d'œuvre qui ne rend certainement pas — le génie humain reste toujours court — l'idéal même de Raphaël. Les plus grands se désespèrent de ne pouvoir rendre ce qu'ils conçoivent avec l'intensité qu'ils ressentent. Sans doute aussi quelques menus détails trahissent leur *temps*, mais Raphaël s'est pourtant surpassé. Comme s'il avait eu le sentiment que sa main peignait pour la dernière fois une Madone, il lui donna le cachet de l'apothéose. « L'impression produite, dit Eug. Müntz, l'un des critiques qui ont le mieux compris Raphaël, est de celles qui ne s'analysent point. Renonçant à éblouir par sa science du dessin, son entente merveilleuse de l'ordonnance, dédaigneux de tout artifice technique et de toute mise en scène, Raphaël n'a voulu laisser parler que ses facultés

sensitives et subordonner l'artiste au croyant. De là l'originalité profonde de la composition, qui ne ressemble à aucune autre, sa portée extraordinaire et ce mélange mystérieux, fascinateur, d'émotion humaine, de splendeur divine et d'échappée sur l'infini ».

« Trois siècles se sont écoulés depuis la mort de Raphaël, s'écriait en 1860 M. Passavant, directeur du Musée de Francfort, et l'enthousiasme du monde civilisé n'a jamais subi de variation, même aux époques où le goût général était le plus corrompu, tant la vraie grandeur a de prestige et de puissance ».

Le R. P. Didon, passant par Dresde, en 1882, avait, à deux reprises, consacré toute une heure à contempler cette Madone, et il écrivait à la nièce de Gustave Flaubert : « Si belle que soit la photographie que vous avez placée sous mes yeux, elle ne saurait rendre la beauté tranquille, sereine, infinie de l'original. La grâce domine toujours dans les créations raphaëliques; jusque dans les teintes du coloris il y a je ne sais quoi d'atténué et d'adouci, sans que néanmoins la force soit amoindrie, mais elle est évidemment au second plan; et elle ne s'exprime que voilée d'harmonie.

On peut regarder sans fin ces têtes divines : La Vierge étonnée de sentir dans ses bras un enfant qui n'est pas de la terre. Les yeux de l'Enfant sont d'un Dieu. Ils s'ouvrent sur l'Infini : et l'Infini se reflète en eux. Les deux anges qui sont au pied sont adorables avec leurs regards qui plongent dans le ciel entr'ouvert; à droite et à gauche, il y a saint Sixte et sainte Barbe, en apparition suave : un vieillard et une jeune femme, l'un levant la tête, une tête qui adore, l'autre la baissant, comme si la splendeur qui sort du Ciel révélé, où fourmillent des myriades de têtes d'anges noyées dans le lointain de l'éternelle lumière, l'envahissait à l'excès.

Quand on a contemplé longtemps ce tableau, on a l'âme rafraîchie, reposée, comme après une vision — lointaine encore sans doute — de la beauté éternelle ».

LA NATIVITÉ

PAR RIBERA (1588-1656)

(Musée du Louvre)

S'il n'avait pris soin d'inscrire son nom sur la pierre servant d'agenouilloir au pastour du premier plan, y joignant d'ailleurs son titre d'Académicien romain, les connaisseurs disputeraient peut-être aujourd'hui à José de Ribera, dit l'Espagnolet, cette Nativité, un pur chef-d'œuvre et l'un de ceux qui honorent le plus l'Art chrétien. C'est que l'orageux petit artiste — petit seulement de taille — s'emportait violemment d'ordinaire dans ses toiles, les voulant tragiques, y faisant volontiers parade de crudité anatomique. Ici, rien de tout cela.

En l'année 1650, lorsque dans son atelier de Naples, José de Ribera signait cette pastorale de Noël, d'une tonalité d'or chaud qui le rendait heureux et fier, il avait dépassé la soixantaine, s'était beaucoup « frotté » à l'Italie; les aspérités de la vie avaient limé peu à peu son tempérament d'Espagnol; il était devenu le peintre le plus en vue. « Grâce à lui, l'art espagnol était un fait européen. Aucun style n'a suscité une telle légion d'imitateurs » (1).

---

(1) Louis GILLET, *Histoire de la peinture*. Le brillant critique d'art donne de Ribera une intéressante biographie que je résume dans cette note. Né à Jativa (en 1588) près de Valence, il fait son rudiment chez Ribalta. A dix-huit ans, passe en Italie, mange de la vache enragée jusqu'au jour où il se découvre lui-même en découvrant Caravage. S'éprend du Corrège. Vers 1625 fonde, à Naples, un atelier qui

* * *

Un clair de lune napolitain.

Dans nos régions du Nord, il nous est donné parfois de contempler, à la fin d'une splendide journée d'été, parmi la nature heureuse, une irradiation dont l'air est rempli, adieu prolongé d'un royal soleil, un soir, notre soir à la Ribera. La lune, sans bousculer les ombres, chasse seulement ce qui dérobe l'aspect des visages, faisant une netteté chaude encore.

Ici l'Enfant forme le point lumineux du tableau. La lumière concentrée dans la chair blanc-rose, les pieds, les mains, les pommettes, s'avive dans le bleu des yeux. L'œuvre entière en rayonne, en prend comme un air de fête, les ombres en deviennent moins accusées. L'ombre la plus forte part du pied de la crèche et file sous les genoux du berger, au premier plan.

Lointains d'un bleu d'outremer au-dessus des collines, là-bas. Des nuages d'un blanc opaque bloquent l'horizon. Fluides, vaporeux, d'autres fusent dans la haute toile. Sur les mamelons, près de leurs troupeaux endormis les bergers debout écoutent les anges. Les croupes ondulées des collines ont cette chaleur d'ocre qu'aimait Claude Lorrain. Plus de tons froids chers pourtant à Ribera. Au Louvre, parmi les œuvres de l'Espagnolet, aucune n'approche de l'aisance colorée que voici, ni le « Job », ni l'inoubliable « Mise au Tombeau », ni surtout le terne « Pied bot ».

* * *

En tunique pourpre, avec, au poignet droit, un léger « dépassant » bleu, d'un bleu plus clair que pour le voile, agenouillée devant le

---

devient le plus célèbre de son temps... « Il a quarante-deux ans, dit L. G.; c'est un gentilhomme menant grand train de valetaille, noble, fastueux, imprévoyant, au mieux avec les vice-rois, d'une piété exacte, hôte accompli pour tous les artistes de passage, très jaloux de son titre de Chevalier du Christ et d'Académicien romain. Tel il était déjà lorsque Vélasquez le visita en 1629. Il conserva cette situation jusqu'à sa mort survenue en 1662. »

minuscule autel où s'offre, pour le monde, le Maître du monde, la Vierge-prêtre éprouve quelque chose comme cette frayeur qui s'empare d'un jeune prêtre ordonné d'hier, lorsque, voulant d'une voix ardente et grave franchir les espaces infinis, il prononce pour la première fois les paroles consécratoires.

Ainsi, à cette minute de la nuit, la plus sainte des temps, tandis que l'air résonne comme en sourdine de la musique des Esprits, les yeux de la Vierge, d'un bleu limpide, rencontrent le regard divin. L'élue d'avant les siècles dont la grandeur fut pesée là-haut, ressent, dans un mélange inénarrable de trouble et de paix transcendante, les complaisances de l'Eternel. *Fecit mihi magna...*

Merveilleuse éclosion du talent de l'artiste!... Par une grâce qui ne fut accordée qu'aux plus grands Ribera trace d'un jet l'ovale clair du visage, d'une émotion si tranquille, si loin de toute fadeur, d'un galbe ravissant de pureté. Une rose au sommet de sa tige.

D'un bleu de cobalt, le voile met les joues sous une capeline d'ombre. *Pulchra ut luna...* Les cheveux châtains sont partagés en deux nattes, comme par un fil d'onde; les lèvres touchées par une rosée de printemps ont la fraîche rondeur du bourgeon.

L'Espagnolet s'est évidemment souvenu des femmes de son pays, des Andalouses ou des Sévillanes, mais comme il en épure les traits! Ce réaliste se montre *spirituel* au possible. Non seulement il atteint le *type*, mais il capte un rayon de l'idéal chrétien. Aux seuls artistes croyants et peut-être aussi à quelque rare génie ayant vécu dans une forte ambiance de foi chrétienne appartient ce don inestimable de souffler une âme surnaturelle aux lignes et aux couleurs.

* * *

Le joli berceau où le petit Agneau divin repose est une crèche de bois. L'âne et le bœuf y mangeaient tout à l'heure; mais en homme de goût Ribera les a fait reculer dans l'ombre. De l'âne vous n'apercevez que le museau gris, le corps brun est noyé dans le noir. Plus discret encore le bœuf laisse à peine dépasser son mufle taché de blanc mouillé.

A Celui qui s'appelle l'Immense la crèche suffit pour la mignonne

Cl. Giraudon

LA NATIVITE,

par José de RIBERA

Cl. Hanfstaengl.

LES MANGEURS DE MELON,

par MURILLO.

nudité de ses membres. Sur les fétus de paille Celui qui tient les mondes dans sa main ne pèse pas plus qu'un petit d'oiseau sur le nid ou qu'une hostie sur le corporal. Le corporal, c'est le pauvre lange blanchi à Nazareth, sous la rosée.

Destiné à être broyé sous la meule tournée par nos bras voici le futur froment de notre pain quotidien.

Premier Cénacle ouvert par Dieu dans les monts de Judée, à l'ombre des pierres noircies. Première Cène où, par la médiation de Marie, le Pain vivant est descendu des cieux.

Sous la voûte du temple, tandis que s'allument les étoiles comme des cierges, au son du *Gloria in excelsis*, la Vierge-prêtre offre l'hostie vivante; première messe de la terre, si l'on peut ainsi dire.

Tandis que se joignent ses mains blanches, faites pour tenir la Lumière, mains d'adorante, d'autres mains, rudes et ridées, mais parées aussi de rayons d'or, s'unissent aux siennes. L'agneau qu'elles apportent, forme un présent sublime, l'ombre projetée de Jésus, petit esclave soumis à tout ce que l'on voudra, tête jeunette, tendre. Contre la laine de son corps les pattes sont liées prisonnières. Symbole donc de cet Enfant dont Jean dira : « Voici l'Agneau de Dieu ».

Dans la catholique Espagne, aujourd'hui comme au temps de Ribera, lorsque, dans le plus dénué des foyers, vient à tomber quelque nouveau Jésus, les pauvres du voisinage se cotisent pour lui offrir l'inoffensif compagnon de jeu, le doux confident, le confident débonnaire des premiers balbutiements, l'agnelet blanc, n'ayant encore rien vu du monde par delà son enclos de bergerie; en souvenir de l'agneau à l'œil sensible, ami et symbole de Jésus.

* * *

Au Louvre, on a choisi comme titre l'ADORATION DES BERGERS. Soit, mais ils sont deux bergers seulement. Marie aussi est là, et Joseph avec elle. Ribera a fait poser pour Joseph le pastour à la casaque de peau; leurs figures sont les mêmes, tout aussi basanées; Joseph a seulement les pommettes plus roses, des cheveux moins crépelus, une barbe plus souple, quelques poils blancs dans une touffe brun-roux, des vêtements qui n'ont rien de l'accoutrement

de la prairie. Le berger a des manches de toile bise, le gilet marron, une casaque en peau de mouton, de l'ocre roux pour sa panetière, un ton feuille morte pour ses culottes, un feutre noir pour ses guêtres. Joseph n'a rien de tout cela, sa toge est brune, son manteau roussâtre; c'est un Romain. Appuyé sur le bourdon des voyageurs, il contient son cœur plein d'amour.

Un pâtre s'est tourné d'instinct vers Joseph; entre les deux hommes des mots très doux sont échangés, et sur les lèvres du saint vole de la bonhomie.

Pour l'autre pâtre, à gauche, des cheveux blonds, un habit d'étoffe bourrue. Avec la distinction de tout espagnol, si fruste soit-il, il soulève son chapeau à larges bords dans un mouvement ingénu. A lui aussi son cœur est ébloui.

On croit entendre déjà Jésus prononçant ces mots impérissables: « Mon Père, je vous remercie d'avoir révélé de telles merveilles non pas aux savants, aux heureux du monde, mais aux petites gens qui m'entourent ».

Pour l'équilibre de sa toile José de Ribera a campé encore la silhouette d'une montagnarde aux cheveux bruns, au visage hâlé joliment relevé par un fichu blanc servant de coussinet, au corsage rouge-mat un peu jaune, à la Franz Hals.

Elle se décharge de son grand panier plein de choses succulentes.

Déposant notre plume comme elle son fardeau, contemplons cette Marthe de la Béthanie des pastours, curieuse certes, sachant voir et s'attarder, mais qui préparera la table pour le premier réveillon de la terre. On la paiera de sa peine, Marie lui permettra de baiser les joues de l'Enfant-Dieu sur la fossette.

Partie du cœur, elle va droit au cœur la « Messe » de Ribera, comme celle où Beethoven s'est mis tout entier.

LES MANGEURS DE MELON

PAR MURILLO (1617-1682)

(Musée de Munich)

Le peintre des Jésus et des Madones, des angelots blonds, des beaux yeux noirs, des lèvres poupines, l'heureux artiste qui a si bien tenu le pari de ne pas dépasser la frontière du joli, l'idole de Séville, des Espagnes, et, je pense, de tous les peuples, Bartholomé-Estéban Murillo est par excellence le peintre des gueux, des polissons, des saute-ruisseaux, des tignasses au vent, des nez en l'air, des loques et des nippes.

Avec le lyrisme d'un cœur épris il exalte les chevaliers de la maraude. Sur la gamme de ses tons bruns et gris, dans son clair-obscur à la Ribera, avec sa maîtrise étonnante, sa tendresse d'amant, il chante l'insouciance de la race picaresque, ses goinfreries, son enfance dépenaillée, et la pare d'une gloire de poésie. Gueusillons jouant à la morra, mordillant des pastèques, écrasant des poux dans un geste élégant et grave; gueusillons dodus et rebondis, aux mollets bronzés; gueusillons dépoitraillés, qui se paient une débauche de raisins ou de melons cueillis dans le silence de la lune; tels sont les enfants chéris de Murillo, pauvres gloutons des faubourgs.

Avant Murillo, ces fleurs des pavés et des venelles n'avaient pas d'amis; personne n'en avait saisi la beauté, beauté foraine, si vous le voulez, mais beauté quand même! Ribera leur fait la moue, Zur-

baran les regarde d'un air rêveur, Vélasquez veut bien les étudier; mais Murillo se délecte de leurs frimousses barbouillées, se fait une bouffée de fraîcheur de leur franche gaîté, s'amuse de leurs drôleries, de leurs façons de moineaux pilleurs; il les arrache à leurs sauteries pour les peigner un peu, fort peu, les envoyer, avec une paire d'ailes, voleter autour de la Vierge, autour de Jésus, sur le front de saint Antoine, quitte à les faire redescendre sur notre humble sol, en lambeaux de chemise, du melon plein la bouche, riant, riras-tu...

Les jolis brigands! Les voici revenus d'une Assomption, mourant de soif, de faim, après avoir usé leurs genoux aux passages défendus, déchiré leurs vestons dans les escalades, laissé de leurs toisons aux épines. On n'a rien sans peine, et la joie du succès fait oublier les coups de collier : melons, raisins coupés, la nuit, dans les vergers de Triana, ruisselants de rosée,

José découpe le melon, met au point la tranche destinée à Luis, mais Luis, tout en le remerciant d'un regard qui en dit long, sacrifie en l'honneur du dieu Priape une grappe étincelante de tout son bonheur.

La nature donne trop à la fois. Heures d'abondance!

Murillo met tout son génie au service des deux gavroches : fruits tentants, affriolants. aux tons les plus exquis, avec un je ne sais quoi de miroitant, de fluide, une fantaisie de nuances rares. Et dans les plis donc, dans les trous des loques, quelle fête de nuances!

Murillo se délecte de ce réalisme bon enfant avec une naïve admiration, une pointe aussi d'espièglerie.

La postérité n'oubliera jamais le Murillo des Madones et des Anges mignards, mais je gage que les vrais amis du maître se plairont davantage à le retrouver comme ici, avec les qualités de sa race, l'énergie de ses devanciers, mais d'avantage encore avec le pittoresque de ces farces où raisins et pastèques sucrent deux bons petits diables vibrants de maraude.

* * *

Les vrais amis du maître, disions-nous; car avec ses *gosses*, Murillo ne « fait pas de l'esprit »; il se met tout de suite de plain-

pied, libre comme eux, libre comme l'air, naturel comme eux, et primesautier.

Dans ses *Madones*, œuvres beaucoup plus connues et d'ailleurs formant une des grandes notes du génie humain, selon l'expression de Louis Veuillot, Murillo *vise* à faire tomber à genoux devant l'apparition du surnaturel. Il est plus préoccupé d'apostolat que de métier; nous le louons de son clair sentiment de piété; mais la transfiguration de ses andalouses demeure trop humaine souvent; le charme en est trop sensible encore, malgré leur chaste rayonnement de candeur; ce sont des images exquises, mais espagnoles. Oh ! sans reproche, ceci. Le lyrisme espagnol a son prestige spécial. Et Bartholomé-Estéban Murillo est si complètement espagnol...

PORTRAIT DE BONIFACE AMERBACH

PAR HOLBEIN LE JEUNE (1497-1543)

(Musée de Bâle)

Dans son étude sur les portraitistes belges au XIXe siècle Paul Lambotte fait sienne cette opinion du peintre Cluysenaer : « La préoccupation linéaire (dans la peinture de portraits) n'arrive à produire que des œuvres vulgaires, matérielles et bourgeoises. La ressemblance n'est guère dans les détails. Elle est dans la silhouette, dans l'ensemble, dans la synthèse. On reconnaît une personne à trop grande distance pour pouvoir déterminer les formes de son visage. A chacune il faut donc chercher à lui donner le « caractère » qui la distingue et que seules peuvent mettre en lumière non seulement des lignes vraiment esthétiques, mais le genre spécial de beauté qui convient à ce modèle. En raisonnant ainsi, on parvient à donner du « style » au personnage en apparence le plus vulgaire.

Le portrait n'a pas de mérite à ressembler à une photographie peinte. L'artiste reste maître devant son modèle, il doit l'étudier, le scruter, le disséquer, atténuer certains détails, en accuser d'autres, en somme « travailler » ses sujets et les observer principalement au point de vue physiologique, moral et intellectuel ».

Tout cela est exactement pensé... Le public pourtant donne ses préférences à la photographie-peinte, au travail d'après photographie, œuvres hybrides. Dans les salons de nos contemporains, elles rem-

placent les portraits des maîtres d'autrefois, les portraits peints, portraits profonds, où vos aïeux semblent vous suivre à travers la vie, familiers, affectueux, d'un regard qui vous scrute, insiste, ne vous lâche pas. Leurs yeux, foyers infinis, dont la flamme atteint encore votre conscience, protestent contre la mort.

Oh! qu'ils aient perdu le regard,
Non... non, cela n'est pas possible,
Ils se sont tournés quelque part
Vers ce qu'on nomme l'invisible...

Devant ces portraits, qui même ne redirait, en y changeant un petit mot, les deux vers de Sully-Prudhomme.

De ce côté-ci des tombeaux
Les yeux qu'on ferme voient encore?...

La photographie ne connaît pas ce privilège. Même artistique (car ce métier peut devenir un art), elle demeure toujours à la superficie des choses, ne donnant de notre âme qu'un *spectre* obscur et flou.

Mécaniquement elle gèle un dehors, fige un masque. A ce trentième de seconde, elle vous saisit d'aventure, arrête le temps naturellement fluide, taille une tranche de vie, mais tronquée, truquée parfois. Ignorant la passion intérieure, asséchant en quelque sorte le fleuve qui gronde sous l'épiderme, elle volatilise la sensibilité dont s'animait le grain des joues ou qui perlait au coin des paupières. La photographie a je ne sais quoi de blême. Elle ne le perd pas, ne le perd jamais, même peinte, même retouchée. Cette synthèse de vous-même qui fait la gloire de l'art du portrait, elle ne parvient pas à la donner; car la personnalité est quelque chose de si complexe qu'une pose même naturelle ne la résume pas. Devant une photographie, nous disons : « C'est lui et ce n'est pas lui, il y a quelque chose de lui ». Devant un portrait fait de main d'ouvrier nous ne parlons pas; en face d'une âme, nous attendons qu'elle nous parle, comme elle a parlé pour l'artiste. Avant tout, c'est l'âme, disait Rodin, qui importe.

Dans les fluctuations de la chair notre âme reste toujours nôtre,

semblable à elle-même; et c'est peut être parce qu'elle ne se laisse saisir vraiment qu'au fond des yeux que nos yeux sont choses peu changeantes. Bref, l'âme importe avant tout dans un portrait, et, pour l'exprimer, ce qui importe avant tout, c'est les yeux!

Mais l'âme doit jaillir de partout, s'agiter sous toutes les surfaces, frapper toutes les gaines de matière, bruire dans toute sa prison. La voici dans un éclair, furtive. Elle glisse entre deux rides, toujours jeune. Elle laisse sa traînée aux pommettes, et comme son parfum. Je la vois sourdre aux creux des sourcils, aux commissures des lèvres; fleurir dans ce que nous appelons un sourire. L'âme se blottit dans une ligne, un contour, se drape dans le mystère. Quelle attention ne te faut-il pas pour surprendre les détails où, léger papillon, elle se rit de toi, pauvre chasseur d'âme, pauvre chasseur d'idéal...

Mais ce n'est pas uniquement celle du « sujet » qui se trahit dans un chef-d'œuvre, c'est aussi l'âme du portraitiste. A la précision de la forme, à la vigueur du trait, à la chaleur de l'interprétation, à sa clarté, je verrai si le peintre compta parmi ses belles heures celles où il objectiva cette âme. Il me dira s'il a travaillé en chantant. La joie, ce sursaut de joie qui fait voler le pinceau et luire la couleur, ce cri de joie de l'enfant qui « capte » en son filet, je verrai ce sursaut, j'entendrai ce cri.

Et même il me dira, l'artiste du portrait, quelle fut l'âme de son époque. Etait-on solennel en ces temps-là comme au temps du Roi solennel ? Etaient-ils galants, les marquis ? Les philosophes avaient-ils leur air narquois et cet aspect vieillot que vous savez ? Avec des couleurs, on conte de bonnes histoires, on révèle de charmantes indiscrétions. Grâce, élégance anglaise, au temps de Van Dyck, réalisme bon enfant des Van Eyck, gaudrioles de Teniers ou de Rubens, on nous distillera ces élixirs; et dans les minois illuminant la maison de Memling on soulignera cette extase en dedans qui faisait se pâmer d'admiration Eugène Fromentin.

* * *

Vous vous doutez bien qu'Holbein, Hans Holbein, m'a parlé de tout cela. Il m'a dit tout ce qu'il voulait, et peut-être ce qu'il ne voulait pas. Holbein le Jeune était bien jeune au temps où il peignait

l'ami d'Erasme. Vingt-deux ans ! Il habitait alors Bâle (1519). Il venait de quitter l'atelier de son père, Hans lui aussi, surnommé l'Ancien, qui tenait à Augsbourg une place de choix parmi les portraitistes, malgré les flamands qui formaient pléiade en son pays souabe. La gloire du fils prend ses racines dans cet atelier, non loin de la colonie flamande, et à l'honneur de son père, je dois dire que le jeune Hans était déjà maître-pourtraiteur, lorsqu'il partit pour son tour d'Europe.

Il se fixe d'abord à Bâle, séduit par Bâle, ville d'art, cité savante, chère aux humanistes, à Erasme, aux artistes de la vignette, de la claire typographie. Or, Boniface Amerbach était le fils de l'un des plus grands imprimeurs du monde, et, je l'ai dit, ami d'Erasme. Holbein devint donc l'ami des deux. Quand il fixa, sur le petit panneau de bois (0.28 × 0.28), les traits de Boniface, celui-ci comptait 24 printemps; il était déjà célèbre, du moins en sa bonne ville de Bâle, par ses trois amours : les arts, les lettres, sa ville natale. Humaniste de haut vol, jurisconsulte éminent, excellent administrateur. Peut-être est-ce lui, Boniface, qui composa cette réclame savoureuse à gauche du portrait. D'un humanisme authentique, si elle était d'Holbein même, je n'en serais pas autrement surpris, car il était lettré, fier de son talent, à la façon de ces génies qui sont les premiers à s'éprendre de leurs ouvrages, les premiers à les savourer en connaisseurs. En tout cas, Holbein peint naïvement l'étiquette, l'accroche à un chêne; la voici :

Picta licet facies, vi-
Vae non cedo sed instar
Sum Domini justis no-
Bile lineolis.

Octo is dum peragit
Triétè sic graviter in me
Id quod naturae est
Exprimit artis opus.

L'humaniste qui a composé cette jolie chose, un peu précieuse, savait son art; nulle traduction ne peut en rendre la saveur :

« *Je ne suis qu'un visage peint,*
Et pourtant, je ne le cède en rien au visage vivant,

Mais je suis la fidèle image du Maître,
Image remarquable par la justesse des lignes,

Au moment où celui-ci accomplit
Huit fois trois ans, voyez avec quelle puissance
L'œuvre d'art exprime l'œuvre de la nature! »

Holbein signe ensuite simplement; ou plutôt il inscrit la note que je traduis : « Jo. Holbein peignait Bon. Amerbach en l'année 1519, la veille des ides d'octobre ».

* * *

Lisons maintenant le chef-d'œuvre, car c'en est un. Holbein fera autrement peut-être, surtout au retour des pays flamands et anglais, mais il ne fera pas mieux.

Je suis la fidèle image du maître!

Nous ne connaissons pas le Maître, évidemment, et nous ne sommes pas obligés de croire l'étiquette sur parole, mais nous n'en doutons pas, c'est lui. Le peintre a « campé » son ami en plein air, bien détaché dans l'espace, cet espace qu'il aime à nous faire « voir » et « sentir ». Pas trop vivement, mais clairement, sur un fond dont la nuance est à dessein rompue, il crée son modèle qu'il isole bien; et, pour le rapprocher de nous, plante un arbre dont une partie seulement du tronc s'aperçoit; et dont une branche, glisse, se redresse derrière le personnage, dégageant la silhouette sur l'horizon. Des arbres, un peu de nature, Holbein aime cela, même s'il n'a pas d'enseigne à placer comme il aime ailleurs le « milieu » où vit le modèle, écritoire, confortable bureau.

Aujourd'hui, en réduisant le paysage, en simplifiant le milieu, Holbein avait son idée de concentrer l'attention sur la tête intelligente de Boniface Amerbach; c'est ce qu'il a vu d'abord, ce qu'il voit uniquement à la fin, qu'il vous demande de voir uniquement. Avec assurance il en a dressé le « volume », lui a donné son équilibre, son

expression essentielle. Sans doute il n'a garde d'oublier le manteau, les parements, les velours, le linge empesé. Muser autour d'une pelisse, chiffonner une toque, c'est bien tentant pour un Holbein, mais relever un beau visage, l'encadrer d'élégance simple, c'est plus encore ouvrage d'Holbein. La toque et la pelisse serviront cette pensée, nous ramenant au visage. Pour fixer notre pensée sur ce visage, Holbein sacrifiera les mains, et c'est un grand sacrifice, car les mains, c'est pour lui le « morceau de choix ». Les mains peuvent contenir tant de choses sous le pinceau d'Holbein. Mais un visage d'artiste, de lettré, d'humaniste, un visage d'ami en contient plus encore, et pour l'exprimer comme il l'aime Holbein trouve que ce n'est pas trop de tout son génie.

Oui, tout son génie, afin de rendre l'œil vif, aigu, opiniâtre. Le regard curieux, inquisiteur, le regard du penseur, le voilà ! Absorbé dans la poursuite d'une idée, d'une cadence, peut-être simplement de l'inscription à placer ici, je n'en sais rien, mais absorbé. Quelque chose aussi d'inquiet, de méfiant. Le jurisconsulte connaît les hommes, l'humaniste scrute les idées nouvelles... bien anciennes. Le front, les arcades brèves des sourcils, lignes noires et nettes, Holbein peint cela en l'honneur des yeux.

De naissance distinguée !... Vous lisez cela dans la ligne droite, solide, appuyée du nez, dans l'exquis vallonnement des joues, la finesse des traits, la toilette soignée des cheveux bouclés, l'allongement du menton, la barbe jeune.

De caractère énergique !... Moue des lèvres, ailes du nez, arêtes du front.

De caractère grave et prudent !... Contention de pensée.

D'une âme droite, voyez les yeux; bonne, voyez les boucles des cheveux et la souple « douceur » de la barbe.

Mais Holbein, direz-vous, n'a pas songé à tout cela ! — Vous vous trompez ! Holbein a voulu n'omettre aucun de ces détails. Pour traduire le dedans, il avait à étudier minutieusement le dehors; il avait à « rendre » les traits d'un ami, d'un connaisseur, d'un fin connaisseur, en une œuvre sans déchet inexpressif de formes, de lignes, de couleurs, où tout, absolument tout se résoudrait en pensée et en âme.

Aisément, semble-t-il, consciencieusement, en tout cas, en se donnant tout entier, en donnant la vérité tout entière, comme il l'a vue, Holbein a lutté vraiment avec la nature, pour surprendre son

secret. Il résume avec tant de clarté que l'on ne peut s'imaginer, à première vue, qu'il parle avec profondeur. C'est observé si candidement que la peinture est tout naturellement éloquente.

Peut-être ce tableau fut-il « enlevé » en quelques heures. Nous savons qu'Holbein termina parfois des chefs-d'œuvre en trois heures. Qu'importe le temps, puisque la gloire qui rayonne de ses portraits est éternelle.

Dans l'art du portrait, Holbein ne sera pas dépassé, je pense.

Et qui n'envierait la chance de Boniface Amerbach ?...

L'ANNONCIATION

PAR MAURICE DENIS (1)

Je ne sais si Maurice Denis a jamais été plus délicieux qu'aujourd'hui.

Il voit — en 1920, je crois en Bretagne (2) — une plage en amphithéâtre formant presqu'île qui l'enchante, et trouvant ce coin de pays assez beau pour que le ciel vienne donner son baiser à la terre, il y place la scène de l'Annonciation.

« O printemps de Bretagne, enchantement du monde!
Sourire virginal de la terre et des eaux!
C'est comme un miel épars dans la lumière blonde... ».

L'enchantement continue dans la peinture. Jolie vallée, comblée des joyaux de la nature; route décorative au possible, montante,

---

(1) L'original se trouve chez M. Hendrickx-Mazurel, 20, rue de l'abbé de l'Epée, à Tourcoing (Nord).

(2) A Trestiguel, en Perros-Guirec, une plage choyée des artistes. Perros-Guirec se trouve dans l'arrondissement de Lannion (Côtes-du-Nord). — On sait que les modernes ne peuvent être exactement compris que d'après leurs originaux (ou, peut-être, de bonnes reproductions en couleurs), et c'est particulièrement vrai pour cette *Annonciation* où par exemple, le geste de l'ange, dans la photo, a je ne sais quoi d'emprunté, tandis que, dans le tableau original, on peut m'en croire, il est d'un naturel charmant.

serpentante, dont la courbe épouse des creux où pâturent quelques bœufs; coin lumineux, carrés fleuris, champs où la herse a dû rechigner, petits chemins perdus sous les touffes des buissons; une, deux, trois maisons endormies, un Calvaire; un trio enfin de villas piquées là-haut agrafe le paysage tout entier.

Entre les fonds verts baignés de lumière, de couleur locale franche, et les verts de l'avant, plus en valeur comme il convient, s'interpose un air fin, doux, où poudroient des blancs qu'exalte le rouge, là-haut, du toit. Des notes nourries de couleur chaude, des ombres rose-lilas exaltent aussi devant nous Vierge et Archange.

De les regarder tous deux dans l'émanation de leur rayonnemetn mutuel, où savamment les teintes se rapprochent vibrantes et discrètement irradiantes, c'est une fête pour les yeux, les yeux même un peu « musée ancien ». Lumière mouvante de rais rougeoyants.

La technique de l'Impressionnisme n'a pas échappé à Maurice Denis.

Au premier plan, sur une pente dominant la route, d'une villa mentalement conçue voici le perron avec mur à hauteur d'appui, fait de moellons où viennent s'appliquer quelques marches de pierre emmi les fleurs.

Blanche apparition, une jeune fille descendue là pour savourer la paix du paysage se hissa sur le mur bas, ouvrit son livre à la page gardée, s'y perdit toute. Mais soudain des rhododendrons un Ange s'avança dans un élan d'admiration, et dit : *Ave Maria...*

Elle fut troublée, dit Luc, *et, à part elle, cherchait ce que pouvait signifier ce salut...*

Troublée... voyez le geste de la main gauche si purement dessiné sur le haut de la poitrine. Est-ce de moi qu'il s'agit ?... La tête accablée sous le poids de la grâce s'incline, le livre est oublié, la main s'abandonne...

L'esprit de l'Evangile est ici. Pour l'artiste-poète qu'est Maurice Denis l'Annonciation n'est pas une histoire momifiée. Elle est vivante. On la vit toujours. Chaque année, au 25 Mars, l'Eglise même la revit, et, dans nos pays, trois fois par jour, le son de l'Angelus la ressuscite. Au fond d'elles-mêmes, des millions d'âmes pour qui la *Charité* de Jésus n'est pas un vain mot la ressuscitent à leur tour et la revivent.

Jésus est parmi vous, chrétiens, je vous le dis.
Ne levez plus les yeux si haut : le Paradis,
Où vous croyez qu'il trône à la droite du Père,
Lui plaît moins que notre humble et misérable sphère.
Nuit et jour, à la ville, aux champs, Jésus est là.
Tout à l'heure, une voix doucement vous héla...

Comme les primitifs (italiens ou nôtres) Maurice Denis ne peut se résigner aux données archaïques. Il a raison. Avec son vocabulaire moderne, son accent personnel, il compose et transpose. Décor, personnages sortent de son pays. Le surnaturel n'est-il pas de tous les temps et de tous les pays ? La sublime idylle, si je puis parler ainsi, ne peut-elle pas se chanter à la française, se célébrer en pleine beauté française ? Au pays de Jeanne, il y a des pucelles, des Bernadettes élues du ciel. Plus fréquemment même qu'en aucune autre terre poussent des *Annonciations*, puisque tous les jours Jésus s'y choisit des épouses. Sur la Terre où se posa l'Immaculée il en est qui parées d'un rayon de sa pureté virginale ont pour mission non seulement d'enfanter Jésus dans leurs propres âmes, mais encore en des milliers d'autres. Ce message leur vient à l'heure parfois la plus inattendue, derrière le troupeau bêlant, près du rouet, au bal, au milieu d'un roman, près de la mer bleue du printemps.

Nuit et jour, à la ville, aux champs, Jésus est là
Tout à l'heure, une voix doucement vous héla...
L'Annonciation recommence nuit et jour;

Sache bien que ce n'est pas un conte des Mille et une nuits, une histoire à la Dickens, une légende orientale. Ce fait s'est passé parmi les hommes, pour toi, pour moi, pour tous, et continue de se passer chez nous. L'œuvre de l'Esprit symbolisé par la Colombe qui plane sur cette toile s'accomplit toujours. Irradiation rose-lilas, poussière de rayons, un reflet surnaturel émane de la Vierge, de l'Ange, vole sur les chemins enchantés. Des rayons jaillis de l'oiseau mystique vibrent aux flancs des coteaux, ourlent de joie les nuages.

Le rose-lilas s'harmonise au blanc-crème, mouchette les verts

francs, ses petites et ses grandes marguerites, traîne en affleurements légers sur une colline, un pré, sur du linge qui blanchit ausoleil.

En dessinant ainsi les silhouettes, Maurice Denis a donné la mesure de son âme catholique. Il a vu prier les enfants. Peut-être a-t-il contemplé l'un des plus beaux spectacles de la terre, un visage de miraculée à Lourdes quand l'Ange guérisseur vient de s'envoler!... Mais l'artiste a donné aussi toute la mesure de son talent. Métier épatant, ton lumineux qui modèle un trait plus savant qu'il ne veut paraître, arabesque franchement inspirée; tout est largement traité, dans un équilibre à mi-chemin entre la ronde bosse et la teinte plate, plus près de celle-ci cependant.

Le peintre n'a pas forcé sa manière en créant l'Ange à la moderne, un ange de sa façon, naïf, un peu « enfance », et cela ne nous dérange pas, au contraire; le parfum d'enfance est d'Evangile. Simplicité est distinction. Ce n'est pas qu'il ait musé autour de ce personnage, non, il n'y a qu'un trait vif, saisi au vol, pas trop appuyé, atteignant au grand style sans y songer.

Virtuose du dessin et du modelé Maurice Denis connaît l'art de disposer intelligemment lumière, atmosphère, ombres, de suggérer l'heure, de donner à la mer riante et sage un riche manteau de soie bleue.

Cl. Hoflinger.

PORTRAIT DE BONIFACE AMERBACH,

par HOLBEIN le JEUNE.

Propr. Musée de Bâle.

Cl Messiaen

L'ANNONCIATION.

BRUXELLES LE MATIN

PAR JOSEPH STEVENS (1819-1892)

(Musée Moderne, à Bruxelles)

Pour apprécier à leur valeur les artistes, il faut aller les voir chez eux, visiter les salons et les musées qui abritent leurs œuvres; et quand ils ont aimé les belles colorations, les accords sonores des tons, la touche vigoureuse, le coloris vibrant, c'est leur faire injure que de les juger d'après les reproductions où précisément leurs chères couleurs ne sont pas.

Le rôle du commentateur n'est pas de faire la critique d'une image plus ou moins fidèle, mais d'amener le lecteur à « lire » l'original, lui en faciliter la compréhension, l'amener à ne plus se contenter d'une approximation,

L'on ira donc voir Joseph STEVENS au Musée Moderne, à Bruxelles. Il y est chez lui, et tout entier dans son *Bruxelles le matin*.

* * *

Richard Muther, dans son livre sur la *Peinture belge au XIX*e *siècle*, trouve que ce tableau donne une impression lugubre. Je le crois bien! « C'est au petit-jour, dit-il. La ville est endormie. Hormis une chiffonnière et une balayeuse, il n'y a de levé que quelques chiens faméliques, qui se disputent furieusement des os jetés

dans le ruisseau ». C'est en effet tout le sujet. Mais comme avec Joseph Stevens il faut toujours s'attendre à quelque relent de pessimisme, j'imagine qu'il a voulu dans ce coin de misère, en se servant d'animaux comme le fabuliste, en individualisant ces animaux, j'imagine qu'il a voulu peindre certes la pauvre vieille qui retourne des ordures mais surtout une manière de lutte pour la vie, des chiens se disputant une maigre pitance, et des êtres humains la disputant à des chiens.

C'est le « faubourg » sale et baroque;
Tout est branlant, muraille et seuil;
Chaque carreau y semble un œil
Malade ou mort sous une loque.

Après toute une nuit d'« errance », molosses, griffons, épagneuls, lévriers, chiens de trait encore harnachés,

Carènes vides et corrodées,

ont fini par échouer dans ce coin de ruelle où ils savent qu'il y a des choses erratiques et que la police ne paraît pas. Un mâtin, la patte enveloppée d'un chiffon, s'est emparé de l'os que rongeait un faible; un voisin de taille volontiers l'attaquerait mais il se contente de l'insulter, tandis que les autres, ces malchanceux!, assistent au spectacle, oreilles basses, queues plus basses encore.

* * *

L'artiste les a groupés avec un souci de cohésion, d'unité. Il a donné au drame une atmosphère sourde et lugubre. Quel talent de coloriste dans ces nuances de gris, de brun, de bistre, opposées à merveille aux effets enchanteurs d'un rayon de lumière naissante! Le gris plus clair de l'aurore se découpe dans le gris bitumé de l'ombre. Franchise de ton dans ces vieux murs et ce plâtras; esprit dans la traînée de lumière; touche exacte, sans repentir, dans le brun Van Dyck et dans le blanc sale de tel chien. L'on découvre ici le secret caractéristique de cet art : des touches projetées sur la toile à

l'endroit précis en un coup de pinceau dont l'énergie et l'habileté rappellent les maîtres hollandais, surtout Frans Hals. A ce point de vue l'éloge qu'Alfred Stevens faisait du talent de son frère est peut-être justifié: « Moi, je suis de mon temps, mais toi, Joseph, tu es de ta race... et ainsi de tous les temps ».

Le groupe de droite dans l'ombre est plus effacé. Le bonnet de la chiffonnière apporte sa note de blancheur discrète et le brun-rouge de son corsage se fond dans le ton général. Une ouvrière des rues, son balai, quelques accessoires, tout cela n'est qu'indiqué en notes peu claires sur ces fonds bitumés, aux nuances verdâtres, qu'aimera plus tard Knyff.

* * *

Joseph Stevens a dessiné ses héros avec une compréhension remarquable de leur « personnalité ». Il est de la race des Snijders et des Fijt par la science et l'observation. Il y a toute une profonde psychologie dans l'attitude du lévrier maigre, timide, celle du « prodigue » ayant rompu sa chaîne, affamé, perdu dans ce bouge. Les mâtins baignent vraiment dans leur nature, celui-ci au regard d'avare craignant pour son trésor, l'autre avec des yeux où luit la jalousie féroce; allures de la race, élans des instincts. Quel contraste avec l'air penaud de ce griffon accroupi près de la chiffonnière, broyeur de noir. Quelle âpreté de pensée autour du bac plein de chiffes, où la femme partage avec un chien son pauvre lot.

Ames obscures, âmes commencées, dit-on, en parlant des animaux; Joseph Stevens en sonde le mystère, élève à la hauteur d'un drame humain les passions de leurs instincts, exprime avec une rare précision leurs gestes de bêtes affamées, jette enfin sur tout cela son âme à lui, âme d'artiste authentique, dont l'accent a cette mélancolie qui émeut.

* * *

Joseph Stevens est encore aujourd'hui un de ces maîtres dont parlait si franchement M. Alfred Poizat, dans son ouvrage sur le

symbolisme; et il nous plait de souligner ici la justesse de sa pensée : « Avant tout, ils savent leur métier... Ils ne prennent pas des airs olympiens, ils ne posent pas ridiculement aux dieux incompris. Ce sont des hommes simples, modestes, bien élevés... Ils ne cherchent pas à s'éblouir les uns les autres. Ils ne se proposent rien que de raisonnable. Ils ont choisi de tels modèles qu'ils n'ont pas l'outrecuidance de songer à les dépasser et s'estimeraient fort heureux de s'en approcher suffisamment... Ils savent la valeur du travail bien fait, des entreprises bien conçues. Ils ont hérité des habitudes de prudence et d'économie... Ils conçoivent la vie et l'art comme des choses infiniment sérieuses et délicates et exécutent avec cet amour du fini, cette probité et ce bon goût des vieux artisans dont ils descendent... Ils ne se croient pas des génies pour faire ce qu'ils font et qu'ils savent digne d'être comparé à tout ce qui a été fait.

Cl. Musée Ancien, Bruxelles.

BRUXELLES LE MATIN,

par Joseph STEVENS.

A.

B. Cl Carlier.

DEUX VITRAUX DE LA CATHEDRALE DE TOURNAI (1500).

A (Haut) Perception du droit sur la cervoise ou bière.

(Bas) Chilpéric conférant à l'Evêque privilèges et droits royaux.

B (Haut) Le droit de pontenage.

(Bas) Fuite de Chilpéric vaincu.

LE VITRAIL

LE VITRAIL, ART DU FEU

On parle beaucoup aujourd'hui des Arts du Feu. Les écoles industrielles leur font à l'envi la part belle, avec raison. Mais ils ont eux aussi leur Cendrillon, le vitrail, l'art du vitrail, dont les congrès ne s'occupent guère, et sur l'importance duquel il est bon de faire de temps à autre un appel d'attention.

Sait-on suffisamment aujourd'hui quelle somme de connaissances — surtout expérimentales — doit posséder un *élève-vériéreur?* (C'est le terme employé au XVIe siècle). Après s'être familiarisé avec les grands maîtres des XIIe et XIIIe siècles (1), avec les maîtres les plus remarquables de la Renaissance (2), s'être exercé *à composer*, travail essentiel qui consiste à comprendre un sujet, à l'adapter ensuite aux exigences d'un métier où les formes se délimitent par des lignes de plomb et s'orchestrent en couleurs choisies, il s'agit surtout de juger le milieu, les conditions d'éclairage, de distinguer entre motifs profanes et motifs religieux, ordonnances monumentales et ordonnances civiles, coloris graves et colorations claires. Reconnaître les verres, calquer les projets, découper les calibres, mettre en plombs provisoires, peindre aux couleurs vitrifiables — sans confondre toile et

(1) Leur dessin est naïf, gauche, sans aucun doute; mais ils sont dans l'esprit de l'Eglise, c'est-à-dire qu'ils ne travaillent que pour la gloire de Dieu.

(2) Leur dessin est splendide (Coxie. Van Thulden, Van Orley, Dürer, Jean Cousin, Palissy, Angrand le Prince, etc.) mais l'esprit est plutôt profane.

verre à travers quoi doit passer la lumière — enfourner et défourner, mastiquer à la brosse, jouer du grésoir, que sais-je encore... le futur vériéreur doit savoir tout cela; il doit donc l'apprendre d'abord — et pratiquement — à l'école (1).

Son but est de bien connaître non seulement le vitrail religieux, mais encore le vitrail civil, élément décoratif recherché de plus en plus par nos jeunes architectes qui ménagent volontiers, dans les intérieurs simples et sans relief sculptural de nos maisons modernes, une lumière au coloris agréablement doré; et qui font participer au mouvement des lignes de l'architecture celui des lignes du plomb dessinées avec plus de goût qu'à la fin du dernier siècle, sans « coup de fouet », sans complications ni extravagances.

* * *

Chez nous, le vitrail religieux — disons-le franchement — reste quand même arriéré et comme confiné dans le plagiat des styles anciens. Il y a de nobles exceptions, mais en général on « reproduit » à qui mieux mieux sans se lasser. Dans les pays voisins au contraire nous assistons, surtout depuis quelque vingt ans, à une éclosion d'œuvres véritablement modernes. Chez nous, depuis vingt ans, l'art du vitrail n'a guère bougé. On dirait que pour nos artistes l'art des XIIe et XIIIe siècles est l'art éternel, alors qu'il est mort, bien mort, et que, s'il peut admirablement fournir aux élèves un code de lois fondamentales, par conséquent une excellente base pour l'étude éminemment formatrice des principes, il est cependant incapable de répondre aux exigences modernes que les « redites perpétuelles » exaspèrent.

(1) Depuis qu'au XIIe siècle le moine Théophile écrivait son traité du vitrail, la technique de cet art ne s'est guère modifiée et le machinisme n'y a guère touché. Les verres ont reçu des notes nouvelles de couleurs, une profondeur et une texture même dont les anciens n'eurent pas idée. — On parle beaucoup depuis la guerre, de plombs armés, qui permettent de supprimer les vergettes, d'éviter les affaissements et la rouille. Levieil, au XVIIIe siècle, les employait déjà. Mais on se soucie un peu plus qu'au temps passé de l'aspect *extérieur* du vitrail.

* * *

Aux XVe et XVIe siècles les vériéreurs ont osé faire œuvre moderne. Quel plaisir pour les yeux et quelle joie pour l'âme de contempler, à Sainte-Gudule, par exemple, dans une travée à fleurons gothiques, comment la Renaissance entendait la vie de l'art. Les deux verrières du transept dessinées et exécutées par Van Orley égalent les plus belles pages de Bach. Van Orley était moderne pourtant, à la façon de Michel Coxie, de Franz Floris, dont les œuvres resplendissent de sobriété et de grandeur, malgré l'emploi de motifs architectoniques inspirés de la Renaissance italienne... et malgré l'architecture gothique de l'édifice; à la façon de Van Thulden et de Jean de la Baer, qui n'ont pas évité le style pompeux du temps, mais dont l'effet, surtout pour les trois Van Thulden, est prestigieux (1); à la façon d'Arnold de Nimègue qui exécuta, l'an 1500, les quatorze verrières qui se trouvent aujourd'hui dans le transept de la cathédrale de Tournai, et qui sont parmi les plus belles du monde, non pas au point de vue religieux, mais comme merveilles de coloris et pages d'histoire locale; à la façon de Capronnier lui-même à Tournai, qui inséra dans deux hautes verrières gothiques de la chapelle du Saint-Sacrement deux sujets bien modernes, en un style plus moderne encore, dont la *disposition* est plutôt rudimentaire, mais qui présente un chatoiement inattendu de couleurs neuves.

* * *

Sinon lorsqu'il s'agit de restaurer un vitrail, l'artiste ne doit, jamais *suivre* le style ancien du monument, mais s'y *adapter* à la moderne, comme l'ont réussi les Maîtres.

En France, il y a beaucoup de cathédrales où l'on retrouve un ensemble complet ou presque de vitraux des XIIe et XIIIe siècles.

(1) Malheureusement on a eu l'idée de nettoyer quelques vitraux de Sainte-Gudule. Savez-vous comment? Mais en les passant à la lessive! Un artiste eût fait enlever prudemment la poussière. Mais entre l'artiste et le pur archéologue magnum chaos...

A Bourges, au Mans, à Chartres, ailleurs encore, on est ému, et jusqu'au tréfonds de son cœur de chrétien par la puissance d'expression religieuse des verrières. Des peintres-verriers modernes — Capronnier par exemple, pour le chevet du chœur de la cathédrale de Tournai — ont essayé de *copier* ces œuvres des grandes époques. Avec une persévérance et une science dignes d'une meilleure cause, à l'aide de documents authentiques, à force de talent, ils ont obtenu un résultat apparent, mais tout *négatif. Leurs verrières sont mortes.* Vouloir prendre l'âme et la main d'un vériéreur du moyen âge, autant vouloir prendre la lune avec les dents.

A l'époque de la Renaissance, si l'art monumental est *vivant*, c'est que les artistes furent *modernes*, libres de s'exprimer en hommes de leur temps. Aussi quelle joie de haute qualité vous éprouvez à les regarder vivre dans leurs œuvres!...

* * *

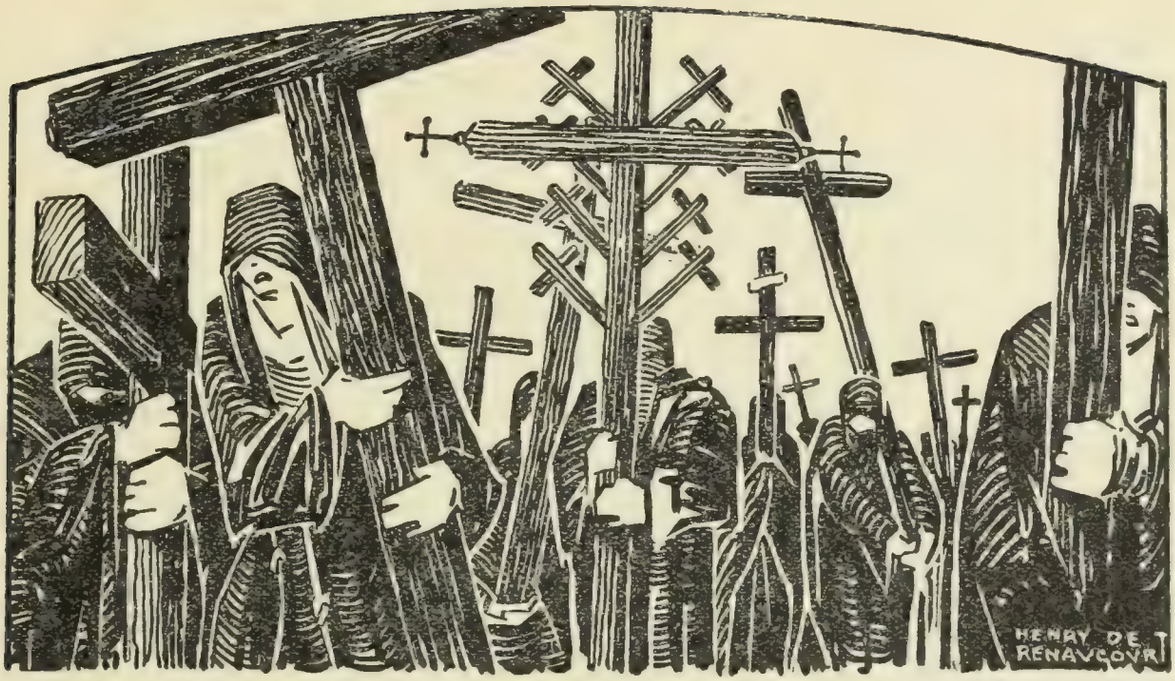
L'Exposition des Arts décoratifs de Paris (1925) nous a montré clairement la possibilité d'un renouvellement dans la technique du vitrail par l'emploi des verres martelés français, des verres flammés, chamarrés, opalescents, etc... Le jeu d'assemblage de ces différents verres ne manquait pas d'intérêt. Mais c'est là le côté matériel et presque fastidieux d'un art qui doit toujours aspirer *ad immateriale*, selon le mot du moine Théophile.

VARIÉTÉS ARTISTIQUES

LA BELLE PROCESSION DE FURNES, EN FLANDRE.

LA PIERRE SUR HAUTE, EN AUVERGNE.

LA CAMPAGNE TOURNAISIENNE, AU PRINTEMPS.



LA BELLE PROCESSION DE FURNES EN FLANDRE - 1920

Le dernier dimanche de juillet, au jour du *Mystère* expiatoire on ne se rend pas à FURNES pour admirer le quadrilatère suggestif, d'Art et d'Histoire de sa Grand'Place encombrée d'un foirail; mais on ne peut manquer d'un joyeux salut pour d'anciennes connaissances : pignons aux ailes volutées, gradins s'épaulant en pyramides, façades à pilastres de haut style, de cette brique jaune-semé de la côte, encadrements des baies bien nommés *en tabernacle*, beaux yeux des toits, lucarnes en panse de bouteille torsadée, fenêtres au cintre en anse de cabas ou plus souvent en rayon de livres, jolis carreaux verts, contours moulurés proprement; et combien de

fleurs des forges du XVIe siècle et du XVIIe, combien de clefs d'ancre superbes!

Visite rapide de l'Hôtel de Ville, où s'abrita notre Roi au début de la Tourmente. « Devant cette grande cheminée, il se chauffait à un feu de bois » dit le concierge... Hélas! Quatre années de guerre, quatre siècles. Revenus de France les cuirs de Cordoue des salles ne se sont plus adaptés aussi facilement. Minables sont les planchers. De vulgaires guichets sont installés dans l'admirable salle des Mariages! Grand Dieu!...

A trois heures sonnantes nous nous trouvons à la Collégiale Sainte-Walburge, où par faveur il nous sera permis d'assister aux préparatifs mêmes de la Procession.

* * *

Dans le vaste transept où des verrières modernes très agréables irisent le soleil, dans l'aristocratique chœur du XIIIe siècle se nouent les groupes du *Mystère* tels que les admira le moyen âge (1).

Un susurrement d'abeilles emplit le sanctuaire. Pour la circonstance le Saint-Sacrement a été retiré du Tabernacle, et ce sont bien des abeilles — apes argumentosae — qui s'agitent dans l'im-

(1) Les processions datent des tout premiers siècles chrétiens; les Rogations du Ve siècle sont dues aux calamités dont souffrait la chrétienté; la procession de la Fête-Dieu fut établie au début du XIVe siècle. Tout le monde sait comment le peuple du Moyen-Age connaissait familièrement (voir Emile Mâle: L'art religieux au XIIIe siècle) les défilés aux grandes fêtes; ceux, par exemple, de Noël ou de l'Epiphanie, quand les prophètes venaient, un à un, en grand apparat, dans la cathédrale, et, à l'appel de leur nom, « rendaient témoignage à la vérité, récitaient des versets ». Virgile était aussi du cortège et Nabuchodonosor, Balaam, les Sibylles, etc...

A Furnes, les cortèges-mystères existaient bien avant que le Gouverneur du Bosquel, en 1650, demandât une procession expiatoire des sacrilèges commis par deux soldats à la Table sainte. On se contenta de l'antique *Mystère* qui s'était surchargé au cours des âges de Géants et de Diables, mais qu'épura la *Sodalité* fondée en 1636 par le Chanoine Clou, d'accord avec les Capucins qui, en 1664, avaient établi une procession de pénitents en cagoule afin de conjurer le Ciel de mettre fin à la guerre franco-espagnole et au fléau de la peste,

mense ruche afin de réduire en miel pour la sainte plèbe de Dieu l'Enseignement de l'Eglise, les leçons de l'Ancienne Loi, l'Evangile pathétique et tendre.

A l'appel des Commissaires chacun se range dans le bruissement des bannières, des banderoles, des palmes. Près des stalles — exquis chef-d'œuvre de Taillebert — des ouvriers, des pêcheurs à la barbe en collier, des Messieurs de mise distinguée viennent s'agenouiller, ôtent col, manchettes, revêtent la cagoule après l'avoir baisée, puis, le capuchon relevé, prient à la flamande, les bras en croix. Dans une chapelle des bas-côtés, jeunes ouvrières, demoiselles de famille, dames riches et modestes femmes du peuple ont enfilé déjà leurs cagoules et choisi leurs croix. J'aperçois une dame jeune encore, en grand deuil, et qui se hâte. Pénitents et pénitentes à deux ou trois exceptions près, vont pieds nus. Celle-ci, dont la physionomie est assombrie par quelque chagrin — une veuve de guerre peut être — soulève avec vaillance sa croix. Tel vieillard prend la sienne en chancelant. La plupart ne sont pas des croix pour rire! Les deux poutres écraseront les épaules, deux heures durant, sous le soleil. Mais on n'est pas en service commandé! Corvée volontaire, corvée d'amour, *Labor amatur*... Cette année, me disait le Directeur, il y eut trop peu de croix...

Presque tous les *beelden* (groupes en bois sculpté et peint représentant des scènes malaisées à mimer) sont déjà sortis. Sonnent les buccines, longues trompettes thébaines, aux armoiries furnoises, dont les accents graves, majestueux, retentissent dans la ville entière devenue soudain silencieuse, morne, toute circulation étant interdite. Ces accents! Songer en ce moment à nos fanfares de processions paraît un blasphème.

Chacun des nombreux groupes a ses pénitents en robe de bure, cagoule rejetée ou plus souvent baissée, qui pieusement signalent le *Mystère* représenté, à l'aide d'un écriteau, d'un emblème symbolique ou encore d'un phylactère énorme porté à bras étendus. Chacun possède son *Ange parleur*, un délicieux petit ange enlevé à Memling ou à Van der Goes, vêtu de blanc naturellement, et qui s'amène, les yeux baissés, s'appuyant sur une mignonne crosse fleurie et jouant son petit Monseigneur. Dans un parler doux — le flamand furnois — il module une cantilène, une façon de complainte où passent les

premiers-nés de la Création qui ouvrirent la source des larmes, les Patriarches figures du sauveur, Abraham surtout à côté de son âne portant le bois du sacrifice, Isaac son fils unique : « Père, où donc vas-tu prendre la victime qu'il faut brûler ? » Car tous ces personnages parlententre eux comme au théâtre ou plutôt comme dans la vie réelle sans les artifices de la rampe ou du perruquier. Ils se racontentla divine épopée dans des dialogues à la portée de l'enfance, naïve et authentique histoire, claire et synthétique. Pour eux les rois de la Terre sont des ombres s'agitant un moment sur la grande fresque du temps; il n'y a qu'une histoire, cette sainte histoire, il n'y a qu'un Roi, le Roi des rois. D'une part c'est Lui qu'on attend; on Le suit d'autre part.

Vient le prince des Législateurs Moïse portant son serpent d'airain, cagoule baissée. Vêtus de grosses draperies voici les prophètes. On pense à Michel-Ange : « Mettez-leur un peu d'or », lui disait le Pontife. « Saint-Père, répondit-il, c'étaient des hommes simples qui faisaient peu de cas des biens de ce monde ». Nathan s'entoure de pénitents portant glaive, crâne, gerbe battue, guerre, peste, famine. Quant à ce fier monarque descendu du haut-chœur avec sa harpe, c'est *Koning David*; sa fronde, son sceptre, son psautier suivent portés par des pages.

Les hérauts du Messie sont vraiment descendus des portails de nos cathédrales, graves dans leurs plis polychromes, remplissant leurs rôles presque inaccessibles. Gens simples qui « jouent » avec foi, de tout cœur.

Le cycle de l'Ancienne Loi va se fermer. Jean le baptiseur s'avance tout jeune, tel que le décrivent les *Méditations* de saint

Bonaventure, quittant à peine sa nourrice pour

Le désert, ou il a ja
Faict mainte grande abstinence... O poésie!

* * *

Commence l'œuvre de la tendresse divine! Un char traîné par des Pénitents aux cagoules baissées porte une cabane, toit de chaume, fenestrelles disloquées. Une vieille lanterne de cuivre suspendue à une latte rappelle, comme dans les *Mystères*, qu'il fait nuit. Marie et Joseph (sœur et frère, me dit un Furnois, pour me faire apprécier à quel point tout est d'une convenance accomplie) s'entretiennent près de l'Enfant qui vient de naître et que réchauffent les animaux protocolaires. Devant la porte quelques tout petits anges gazouillent un *Gloria*, en déroulant les volutes d'une banderole, aussi tranquilles qu'an seuil du Paradis. Vieux Noël, tableautin de Gentile da Fabriano.

Détails gonflés de tendresse divine et humaine! A l'appel de leur Ange les bergers montent adorer l'Enfant, ô Van der Goes!... L'Ange des Mages leur intime au nom de Dieu l'ordre de modifier leur itinéraire et cela devient une jolie miniature d'évangéliaire. Memling, c'est ton Grand'Prêtre de l'Hôpital de Bruges qui tient l'Enfant sur un coussin. Maintenant, ô Giotto, admire ta *Fuite en Egypte*, et dis-moi si elle ne s'est pas embellie d'une grâce d'enfance et de fleur : une fillette assise sur un ânon des dunes, ses petits pieds chaussés de sandales reposant sur une planchette

qui sert d'étrier, tient Jésus comme elle tenait hier encore sa belle poupée. En robe blanche, la tête couverte d'une mantille rouge-foncé formant capeline, elle serre le poupon dans un geste maternel exquis de fraîcheur, ses paupières baissées, toute à son trésor, tandis que son frère, sérieux comme un saint Joseph de 12 ans, conduit la monture par la bride. Médaillon de famille!

Voici Jésus qui discute gentiment avec les Docteurs... Madeleine et ses compagnes, gracieuses orantes... Tandis que Jésus entre triomphalement à Jérusalem femmes et fillettes chantent et devisent sans éclat, en un flamand harmonieux. Pour leurs vêtements des demi-teintes seulement; elles n'agitent point leurs palmes avec l'exubérance brugeoise, mais dans un geste plein de charme, celui de l'enfant qui envoie un baiser, elles inclinent leurs rameaux verts devant le Roi d'Israël.

Des *Beelden* passent traînés ou portés par les Pénitents. D'un art fruste assurément, mais les coups de serpe des sculpteurs sont sincères de pure tendresse. Peut-être verront-ils sourire l'une ou l'autre jeune touriste, comme on voit sourire les nouveaux riches du vieux patois caressant de leur mère. Le vrai croyant s'émeut devant cet art gauche comme s'il découvrait tout à coup sous la rudesse d'un tâcheron ou les hardes d'un mendiant la divine présence de Jésus-Christ.

Des tambours voilés battent une marche funèbre...

C'est Lui, c'est Jésus ployant sous l'énorme faix de sa croix. Toge violette, couronne d'épines. On ne peut deviner ses traits. Misère! Jésus tombe, les gardes se précipitent et le frappent à coups de pique comme une bête de somme affalée. Lugubrement des enfants soufflent dans des cornes, font claquer leursfouets de ferrailles sur les cailloux, crisser d'énormes crécelles, musique d'effroi, hululement de tempête. Mugissement comme du vent qui écrase les barques contre l'estacade, comme du guet cornant à l'incendie, comme du cyclone et de la panique. Panique du monde devant son Sauveur écrasé sur la route où il semait ses miracles, lamentation de la nature, abomination de la désolation... Mais, spectacle grandiose, voici l'Eglise qui se hâte à la rescousse de Jésus, accourant pour partager sa croix...

Quatre-vingts, cent Cyrénéens, cagoules tirées à fond... Le

Tollat crucem suam et sequatur me traduit en couleur fauve.

Le geste mille fois multiplié de Pierre, d'André, des Apôtres, de tous les aînés martyrisés.

L'*Adimpleo quae desunt*... de Paul, de François d'Assise portant la croix qui va se graver dans ses mains, ses pieds, son front, son cœur, de François suivi de ses fils, les *compatissants* de l'Histoire; avenue où les arbres sont des Croix en marche, où toujours en avant marche l'arbre du Calvaire, avenue qui conduit au tombeau gardé par l'ange blanc à la lumière de Pâques.

Vous parlez de « revenants portant les croix de leurs fosses », de hantise de la pénitence chez les bons flamands, ô faiseurs de romans. Mais l'Eglise a toujours embrassé la croix, et pas seulement aux temps de Godefroid et de saint Louis. Lisez le chant d'amour de l'*Imitation de Jésus-Christ* en l'honneur de la Croix. Nos aïeux faisaient régulièrement le circuit de la Croix, chaque année, dans nos cités grandes et petites.

Porter sa croix sous un capuchon de moine, durant le circuit, c'était jadis, et à Furnes c'est encore aimer Dieu à la façon de François. Vous ne pouvez vous imaginer à quel point les Capucins de François étaient chers à l'Europe chrétienne; et si, pendant les jours sombres des XVe, XVIe, XVIIe siècles ils ont pu infuser une sève nouvelle dans une procession qui peu à peu se profanait, c'est parce qu'ils prêchaient en tout pays, flamand, français, espagnol, le grand porteur de Croix du moyen âge, François.

LES MONTAGNES EN TEMPS D'ORAGE

LA PIERRE SUR HAUTE DANS LES MONTS DU FOREZ

De l'Ermitage de Peyrotine, à 1.142 mètres d'altitude, jusqu'à la *Pierre sur Haute*, le plus élevé avec ses 1.640 mètres des pics du Forez, il faut compter six heures de marche ardente. C'est une ascension assez aisée, par une journée de vent d'Est, à condition, si l'on part vers deux heures de l'après-midi, de passer la nuit dans la montagne, afin de jouir, à l'aube du lendemain et si le temps est clair, du panorama complet des monts d'Auvergne, du Forez, du Lyonnais, et même de la chaîne lointaine des Alpes.

Or, un vénérable religieux de l'Ermitage nous prédisait de la pluie pour le lendemain. Du haut de Peyrotine, à 5 heures du matin,

il avait aperçu le mont Blanc, et c'était mauvais signe, disait-il, en ajoutant : « Peut-être ! » Ce « peut-être » nous rassura... En route donc vers la *Pierre sur Haute* et à la grâce de Dieu.

Un tantet belliqueux, nous gagnons, par des lits de torrents desséchés, à travers les éboulis invraisemblables du bois de l'Ermitage, la forêt d'Aubusson, superbe avec ses denses légions de hauts sapins, immobiles comme le roc qui les porte, ne soufflant pas; superbe forêt avec ses gris mammouths de pierre, à la peau lisse, empilés les uns sur les autres, ou solitaires dormant parmi les bruyères et les airelles, témoins d'âges apocalyptiques, quand ces montagnes, plus hautes sans doute d'un millier de mètres secouèrent leurs épaules formidables, à quinze, à vingt lieues à la ronde.

La belle forêt! Les vivantes fontaines! D'ordinaire la source naît dans un berceau de myosotis qu'ourlent deux rangs de fougères géantes; admirable composition. Fougères, grâce des bois. Elles leur font comme une gloire avec un air de palmes qui se penchent noblement... Quel silence!... Seule la petite source parle... Un épervier tournoie là-haut... Comparé à ceci, Paris est bien peu...

Des eaux heureuses et redondantes sautent toutes à la fois vers des étangs noirs comme l'Erèbe.

Nous débouchons dans la plus aimable des vallées entre la Chamba et la Chambonie. Le soleil brûle, qu'importe, nous faisons la pige aux dards cuisants du soleil.

Vue du col du Béal, l'Auvergne jette l'âme dans une transe sublime. *Mirabilis in altis Dominus... Mirabiles elationes... terrae.* Jadis cette Auvergne a soulevé ses rochers comme l'Océan ses houles, les cimes des monts bondirent comme les biches, leurs flancs palpitèrent, flancs de bêtes monstrueuses...

Le vent d'Ouest monte, le soir descend...

Après la Chambonie s'exalte enfin la *Pierre sur Haute*. Nous y sommes, mais il se fait trop tard pour gravir le pic. Ce sera pour demain.

* * *

On n'est pas long à se convaincre qu'il s'agit de dénicher un gîte pour la nuit. Mais je vous défie de trouver une oasis humaine dans ces bruyères sauvages.

Parmi les fayards, pas un foyer... Et pourtant voici tout à coup des tintements de sonnailles, nous sommes sauvés : une charmante petite jasserie, trois ou quatre chalets très frustes, où montent gens et bêtes à la belle saison, jolie grisaille sur fond vert... D'une étable sort une bonne femme qui nous explique qu'ayant caillé celui de la journée elle ne peut, à son grand regret, nous donner du lait à boire. Une vieille à cent mètres plus bas nous fait même réponse. Heureusement, Dieu nous envoie un rude montagnard, visage mal rasé, favoris grisonnants, qui offre de partager avec nous sa provende : bols de lait chaud parfumé sentant le miel, œufs frais d'hier, jambon fumé au buron même. *Magnificate Dominum mecum...*

Nous n'osions demander à loger. Par la fenestrelle on apercevait le lac d'or d'une richesse inouïe où s'enfonçait le soleil. « Nous n'avons pas fait de foin, cette année, prononça le paysan, et je n'ai que cet unique lit-clos; mais notre voisin, aujourd'hui même, en a rentré deux charretées; le toit, là-bas, avec de grosses pierres sur les tuiles, c'est l'étable de Briard qui sera enchanté de vous faire étrenner son foin nouveau, vous verrez. »

* * *

Vrai type d'Auvergnat massif, Briard est frère de prêtres. Sa femme a l'accortise du bon temps, une façon naïve de joindre les mains, un rire comme les enfants. Pas bien grand leur buron, mais dans la haute cheminée pend la crémaillère sur fond de suie, craquent des souches de charme à flamme bleue, orange, d'une lueur douce de veilleuse.

Soirée exquise au coin de l'âtre; puis Briard nous fait les honneurs de son fenil, au-dessus de l'étable à bœufs. Roulés dans une couverture épaisse, nous nous laissons choir dans le plus parfumé des sommes...

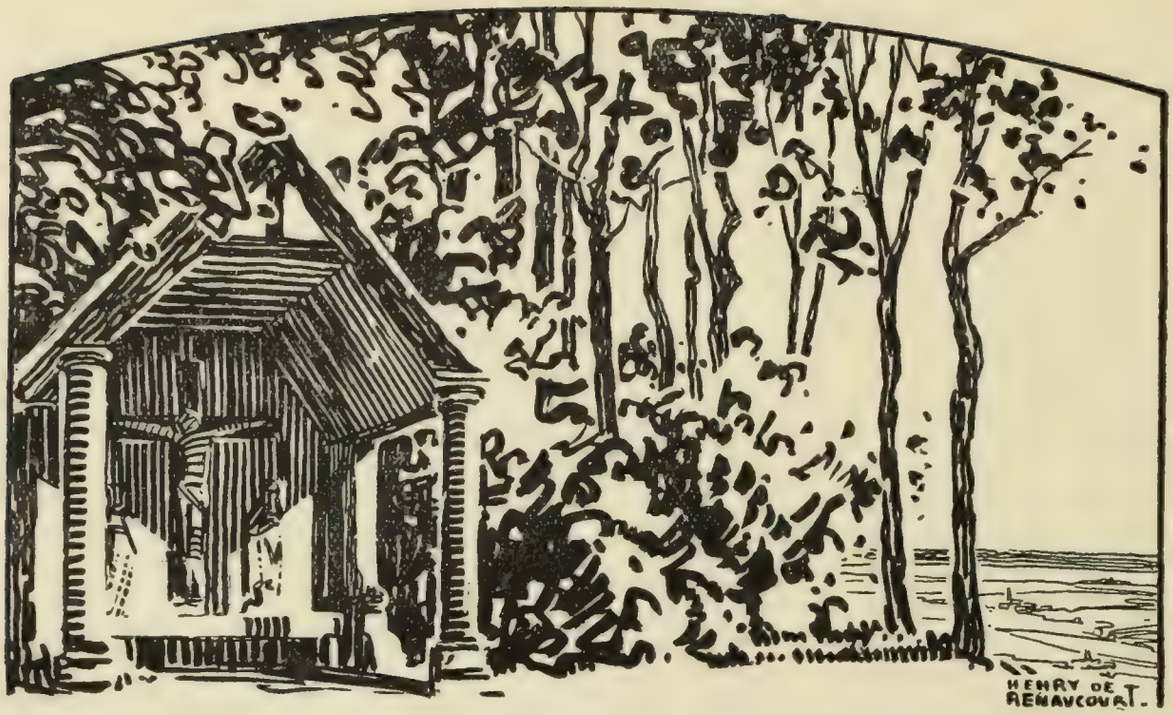
Vers minuit, une pluie, une pluie du diable s'abat sur nos tuiles; notre grenier flambe à vingt reprises sous l'éclair, la foudre frappe près, près de nous, je vous assure...

Sous le plancher mal joint, j'entends les bêtes s'ébrouer, se lâcher...

« Tant mieux, pense tout haut mon ami, le ciel se nettoiera et nous pourrons gravir la *Pierre sur Haute* par un temps de rêve ».

Vers six heures, nous tâchons discrètement de réveiller nos hôtes qui n'ont pas encore donné signe de vie. La pluie se calme. L'homme enfin levé nous conseille de profiter d'une embellie afin de regagner au plus court l'Ermitage, si nous ne voulons pas dormir une nuit encore dans la montagne, car la journée, dit-il, sera mauvaise. Après une collation chaude nous mettons le cap sur Noirétable. Nous marchions depuis vingt minutes quand soudain revient une pluie de montagnes, une furie. Les branches des sapins sont des seaux qui se vident d'un seul coup sur nos têtes. Pluie partout, tout est pluie. La route en corniche, si merveilleuse par un temps de soleil, s'est muée en torrent. Tu glisses à chaque pas sur l'herbe traîtresse; une fumée de Vulcain monte de tous les gouffres. Tu songes au *Soleil de Satan* de Bernanos, affreuse ténèbre. Satan s'était fait maquignon, là-bas. Le voici doucheur, doucheur aux mille lances. Eh bien! Nargue du satanique pompier! Qu'elle tombe sa pluie, tant mieux!

Voilà comment nous n'avons point gravi le pic de la *Pierre sur Haute*, ni savouré l'ivresse sauvage des sommets. Et voilà comment, mon ami, il eût été sans doute plus sage d'écouter le Mont Blanc... Mais eussions-nous été plus braves, à l'écouter ?...



LA CAMPAGNE CHÈRE AUX ENFANTS DES VILLES

UNE PROMENADE AUX ENVIRONS DE TOURNAI

Qui n'est persuadé que l'éducation esthétique doit s'ébaucher au contact de la nature ? Je demande donc pardon aux lecteurs graves si je conte tout simplement de quelle façon, aux premiers jours d'Avril, j'ai tenté cette délicieuse expérience de l'ouverture des yeux et du cœur sur des enfants dont l'aîné n'avait pas douze ans.

Nous résolûmes de parcourir cette plaine pittoresque de Saint-Maur qui se prélasse depuis Tournai jusqu'aux villages aimables de Wez et de Guignies, mes enfants et moi, quelques enfants de mon voisinage, poussins tout chauds de leur nid, heureux et presque fous

de délier leurs jambes frileuses. Ces gamins! A leur plaisir un rien suffit. Cœurs ingénus, qu'un rien remplit.

Il était beau ce mercredi, beau comme un miracle. Ciel bleu. Printemps bleu prenant plaisir à souffler sur les prairies des senteurs pétillantes.

Mes compagnons secouent le renfermé de leurs minois, de leurs habits. Un bois lointain, le bois de la Longue-Saulch dominant la colline leur adresse tout de suite Dieu sait quels appels, et il est entendu entre nous qu'il nous crie : « J'ai des fleurs, des jonquilles, des anémones, des primevères, venez »!

Sur la route qui monte au bois, les voix carillonnent donc à toute volée.

Dans le vallon formé par le « rieu » de Barges, je rassemble mes poussins afin de leur montrer derrière eux les tours de la Cathédrale.

Les tours, cinq grandes tours, qui se toisent entre elles,
Comme des géants de force et de granit,
Sur le troupeau des toits en tas,

tandis qu'au loin le Mont Saint-Aubert, élevant comme du haut d'un reposoir son église, bénit tout le plat pays; j'écoute le silence de mes gamins ébahis et me donne garde de transposer en approximations verbales l'émotion qui les cloue; j'attends quelques minutes, puis reprenant notre marche, je leur signale dans une dépression du terrain le moulin à eau de Barges, environné de toutes les poésies qui peuvent tenter l'aquarelliste : « rieu » sauvage, sous des ormes hautement fiers, roue rythmant son humide chanson, tuiles couleur de brugnon, ponts balourds, et, à la bonne place, une « capelette » trapue et blanche comme les maisons villageoises.

Tout le vocabulaire de l'extase enfantine y passe : « C'est beau, j'aime ceci, cela; tiens oui, je ne l'avais pas vu... Dis, Emile, c'est gentil tout plein!... » Vis-à-vis de la chute d'eau, je raconte comment Edgard Tinel, grand maître de la musique belge, épris de la chanson de la roue, demeurait de longues heures à l'écouter.

Les enfants, on le sait, raffolent des chemins creux. Or, dans la région on en trouve quatre ou cinq, où l'imagination s'exalte, où son

fond chevaleresque et même « brigand » s'exaspère, et naturellement deux camps ennemis se forment. Du haut des crêtes, on lance l'injure... ou d'autres projectiles. Les plus aventuriers trouvent des repaires; c'est un jeu de surprendre et de massacrer Olivier, Roland, Ganelon...

Fini le chemin de Roncevaux. Voici la plaine. Voici Beauregard, Wissempierre, Longue-Saulch. Des blés en herbe, touffes vivantes de gaieté montent les alouettes. Vive l'oiseau de la jeunesse, de si bonne humeur, rebondissant comme sur une raquette invisible. Mes amis le préfèrent au rossignol; au mélancolique rossignol ils préfèrent les alouettes vocalisant à tue-tête, dans l'immense sourire des champs!

Avec moi ils reconnaissent que l'homme est fou parfois d'oublier Celui qui sans cesse construit de ces vivantes aviettes chantantes.

Un fermier semait son champ. Malgré la présence distrayante au possible d'une demi-douzaine de lièvres s'égaillant de tous côtés, mes enfants s'émerveillent de la beauté du semeur. Ses grandes enjambées, la cadence de la semence qui sautille au contact du sol, comme c'est beau! Hélas! l'homme est à lancer ses dernières graines. « Un tour encore ». De bonne grâce, il reprend au fond du sac quelques poignées qu'il jette à la volée, ému de voir mes petits pâlots s'avancer vers lui et leur comparant tendrement ses propres enfants, rouges, dit-il, comme des coqs.

Des attelages de chevaux, un bœuf figé par la fatigue au bord du champ, près de sa herse; deux « blancs bonnets » qui sont à couper des choux-collets, une porteuse de piquenique qui s'esclaffe aux réflexions de mes affamés, un chemin herbu, des haies se parant pour les nids, des moutons, deux oreilles et un museau de chien pointant vers nous, le berger dans sa houppelande. Merveilles! Merveilles!

Le bois! Primevères et crosses d'abbé! Il y a des jonquilles assez pour fleurir Tournai tout entier.

Un lapin entre sa frousse et nous met son panache blanc, un faisan tousse une quinte, deux roitelets nerveux appellent, tandis qu'un rouge-gorge a l'air de retrouver d'anciennes connaissances...

Sur la hauteur, à l'issue du bois, devant un vieux calvaire dont le

toit s'avance sur deux colonnes de marbre, un éventail s'ouvre immense d'Antoing à Taintegnies; quatre, six, dix clochers, avec des villages se serrant contre eux, et, à l'horizon, les bois des comtes du Chastel. Plaine heureuse mouchetée d'ombre, piquée de métairies et de bosquets, retentissante des hue-dia des attelages...

Le Calvaire! Le grand Christ blanc profondément triste, la sainte Vierge éplorée, saint Jean consterné. A genoux sur le banc des pèlerins, ou sur l'herbe, les mains jointes, de gros bouquets poudrant d'or leurs habits, mes enfants ont dit un « ave » pour leurs parents, un autre pour rester purs pendant les vacances; puis comme adieu à ce cap enchanté, avant d'abandonner à Jésus, à Marie, à Jean, leurs fleurs, ils les baisèrent, abandonnant leur âme, âme fraîche que des enfants mettent si bellement, d'ordinaire, sur leurs lèvres.

* * *

Nous regagnons Tournai par une avenue d'ormes dont les branches de tête ont des courbes d'une grâce infinie. Vaste église gothique. Gestes d'ogives, de mains qui se joignent vers le Ciel.

Dans le chemin profond d'Ère une source et son glouglou, quelle aubaine! Les enfants se grisent du vin des oiseaux et des myosotis, humant avec des cris de joie cette pureté, qui va se souiller si vite à la boue du chemin. De mon mieux je leur parle de leur enfance et de l'enfance de la source. Ils se taisent...

Hâtons-nous, voici l'heure où la mouche fait place aux moustiques. Pour ranimer les jarrets, nous scandons, au signal de ma houssine, les vers de Paul Déroulède :

L'eau qui tombe et l'eau qui court
Sont deux porteuses de joie.
Heureux l'agreste séjour
Où le bon vent les envoie!
C'est par l'une que tout vit,
Sans l'autre que tout succombe.
Béni soit Dieu qui nous fit
L'eau qui court et l'eau qui tombe!

TABLE DES MATIÈRES

LETTRE-PRÉFACE du P. Sertillanges, O. P., membre de l'Institut..... 12

ART ARCHITECTURAL

Les Tours de Notre-Dame de Paris 13
Les Tours de Notre-Dame de Tournai..... 17
La Porte Mantile, à Tournai 24
L'Hôtel des Invalides, à Paris..... 30
Le Monument de Psichari, à Rossignol 35

ART SCULPTURAL ET ORFÈVRERIE

Un beau calvaire d'ivoire..... 41
La Vierge d'Antoine Bourdelle 44
L'Homme à la tenaille, par Constantin Meunier 48
L'Industrie, par Constantin Meunier..... 52
Le clocher de Villemomble, saint Louis de Vincennes et saint Thomas d'Aquin, par C. Sarrabezolles..... 59
La Châsse de saint Éleuthère, à Tournai..... 65

ART PICTURAL

La Cène, par Th. Bouts..... 77
La Présentation, par H. Memling..... 82
La Nativité, par H. Van der Goes..... 87
La Déposition de croix, par Roger de la Pasture 92
Deux Annonciations, par Fra Angelico..... 98

La Vierge au Magnificat, par Sandro Botticelli 103
La Vierge de San Sisto ou de Dresde, par Raphaël 114
La Nativité, par Ribera 122
Les Mangeurs de melon, par Murillo 127
Portrait d'Amerbach, par Holbein 130
L'Annonciation, par Maurice Denis 137
Bruxelles, le matin, par Joseph Stevens 141

LE VITRAIL

Le vitrail, art du feu 147

VARIÉTÉS ARTISTIQUES

La belle procession de Furnes, en Flandre 153
La Pierre sur Haute, en Auvergne 160
La Campagne chère aux enfants des villes 164

Imprimé en Belgique. — PRINTED IN BELGIUM

ERRATUM

Nos lecteurs voudront bien tenir comme non avenue l'expression ***Vierge-Prêtre***, qu'oublieux d'un décret récent du Saint-Office, nous avons employée, à deux reprises, dans cet ouvrage.

Th. B.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa

Echéance

Celui qui rapporte un volume après la dernière date timbrée ci-dessous devra payer une amende de cinq sous, plus un sou pour chaque jour de retard.

The Library
University of Ottawa

Date due

For failure to return a book on or before the last date stamped below there will be a fine of five cents, and an extra charge of one cent for each additional day.

a39003 000494764b

CE N 0370
.B65P6
COO BONDROIT, TH POUR L'EMBEL
ACC# 1171081

U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 08 11 01 15 01 9